

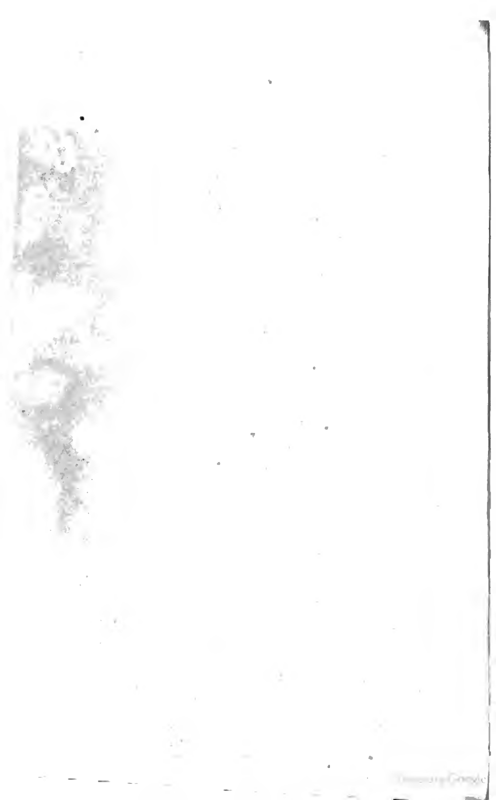

NAZIONALE
BIBLIOTECA
VITT. EMANUELE
202
9 F
3
ROMA

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE.

II.



HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

FRANZ KUGLER.

Vierte Auflage,

BEARBEITET VON WILHELM LÜBKE.

ZWEITER BAND.



STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1861.

Schnellpressendruck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

VORWORT ZUM ZWEITEN BANDE.

Gründe äusserer Zweckmässigkeit haben bei der Eintheilnng dieser neuen Auflage des „Handbnchs der Kunstgeschichte“ dahin geführt, die göthische Epoche nnd die gesammte Darstellung der neueren Kunst dem zweiten Bande einznverleiben. Was die Abschnitte der Gothik betrifft, so gilt von ihnen im Allgemeinen, was über den ersten Band am betreffenden Orte in einer Vorbemerkung schon gesagt wurde. Anordnung, Eintheilung und Behandlung schliessen sich möglichst dem Texte Kugler's zur dritten Auflage an.

Für die gesammte nenere Kunst, seit dem 15. Jahrhundert, stellte sich die Erwägung ein, in welchem Sinne der Verfasser sie angeordnet und behandelt haben würde, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, selbst an ihre Umarbeitung zu gehen. Bei reiflichem Prüfen gewann ich die Ueberzeugung, dass dieselben Gründe, welche bei Abfassung des nrsprünglichen Textes für die hier getroffene Anordnung sprachen, auch jetzt noch in Kraft stehen. Das Zusammenfassen der ganzen modernen Architektur der Renaissance mit ihren Ausläufern, ebenso der bildenden Kunst des Nordens im 15. nnd 16. Jahrhnndert ist auch jetzt noch durch die Natur des Gegenstandes so wohl begründet, dass ich ein Abweichen von der trefflich durchdachten Anlage nicht zn rechtfertigen vermocht hätte. Anders war es ursprünglich mit dem Abschnitt über die Kunst des Mittelalters gewesen; da hatte die damals noch lückenreiche und mangelhafte Forschung auf diesem Gebiete dem Verfasser eine schärfere Sonderung der Perioden unmöglich gemacht. Was 1841 nicht versucht werden konnte, was selbst 1847 (bei der zweiten Auflage) nicht zn erreichen war, wurde 1857 mit Erfolg durchgeführt, und dadurch diejenige Einheit des Planes endlich gewonnen, welche dem Verfasser als wünschenswerthes Ziel vorgeschwebt hatte. Ich glaube daher ganz in seinem Geiste verfahren zu sein, wenn ich an dem von ihm so wohl angelegten, so klar eingetheilten, so solid dnrchgeführten Bau nirgends zu rütteln oder zu rücken mich vermass.

Es galt nun, nach Klärung dieser Hauptfrage, die Abschnitte der modernen Kunst so durchzuarbeiten, dass die seit den letzten vierzehn Jahren gewonnenen Ergebnisse der Forschung dem Handbuch zn Gute kämen. Wer die Reichhaltig-

keit dieses Materiales kennt und dabei weiss, wie dasselbe sich in dem fast unabsehbaren Felde der Kunstliteratur zerstreut und oft in verborgenen Winkeln versteckt findet, der wird die Schwierigkeit der Aufgabe zu würdigen vermögen. Wer aber ausserdem beobachtet hat, mit welcher Treue und Gründlichkeit Kugler das vorhandene Material durchzuarbeiten, mit wie feinem Urtheil er es zu prüfen, mit wie geschickter Hand zu sichten verstand, der wird mir gern glauben, dass ich nur mit Zagen an die Lösung dieser Aufgabe ging, und dass ich gern so manchem tüchtigeren, kenntnissreicheren Forscher nachgestanden wäre, wenn ein Anderer sich gefunden hätte das Werk zu übernehmen. Ich kann nur das Eine sagen, dass ich es an gutem Willen, Eifer und Hingebung nicht habe fehlen lassen, und dass mir ein günstiger Umstand zu Statten kam, der manchem für die Sache selbst Geeigneteren doch gefehlt haben würde. Ich meine dies: dass ich durch den langjährigen persönlichen Verkehr, dessen mich der verewigte Verfasser würdigte, und der mir Zeitlebens eine der theuersten Erinnerungen bleiben wird, über die Wandlungen, welche seine eigne Anschauung von kunstgeschichtlichen Dingen bei immer reiferer Erkenntniss erfahren hatte, so weit unterrichtet bin, wie man es durch regen Gedankenaustausch in häufig wiederkehrenden Gesprächen sein kann. So durfte ich mit gutem Gewissen manches frühere Urtheil des Verfassers modificiren, wie er selbst es in den noch von ihm bearbeiteten Theilen mehrfach gethan. Denn es mag hier ausgesprochen werden (was dem aufmerksamen Blick fast jede Seite in Kugler's Schriften bestätigt), dass Er sein Lebenlang mit ernstem Ringen nach Erkenntniss gestrebt hat, und dass ihm eine neu erworbene Wahrheit höher stand als das eigensinnige Festhalten an dem einmal Ausgesprochenen. Was in dieser Welt des Irrens und Suchens ein redlicher Sinn und reiner Eifer für die Sache bewirken können, das ist schön und klar in Kugler's langjähriger fruchtbringender Thätigkeit zu schauen.

Um nur Eines hervorzuheben, so habe ich die Urtheile, welche der Verfasser im Jahre 1841 über die Architektur der Renaissance niedergeschrieben hat, vielfach umformen und mildern müssen. Kugler selbst hätte es wahrscheinlich noch entschiedener, noch durchgreifender gethan. Denn an ihm hat sich in diesem Punkte vollzogen, was ich an mir und an manchen Anderen erfahren habe: dass mit zunehmender Einsicht in den Entwickelungsgang der Kunstgeschichte, mit reiferer Ausbildung der gesammten ästhetischen Anschauung das Verständniss und damit die Hochachtung vor den Werken jener goldenen Zeit höchster Kunstblüthe sich mächtig steigert, und dass alle unbefangenen und künstlerisch durchgebildeten Geister sich im Respekt vor jenen erhabenen und anmuthigen Schöpfungen begegnen, während dieselben nur von tendenziös Verstockten oder Unwissenden geringgeschätzt werden.

Weiter darf ich geltend machen, dass grössere Reisen in den letzten Jahren, namentlich ein längerer Aufenthalt in Italien und Frankreich mir manche frische Anschauung, manches neue Material für die Behandlung der Kunstgeschichte geliefert haben. Mehr als alles dies gewährte mir aber die bereitwillig dargebotene

Unterstützung eines Mannes, den die Fachkreise als einen der feinsten, gründlichsten und gewissenhaftesten Kunstkenner schätzen, des Herrn Otto Mündler. Mit seltner Uneigennützigkeit überliess mir mein verehrter Freund eine Fülle der werthvollsten Bemerkungen, kritischen Notizen und kunsthistorischer Aufzeichnungen, die namentlich die Geschichte der Malerei betreffen. Wenige haben so viel und so gut gesehen, noch Wenigere wissen vom Gesehenen so geistvoll Rechenschaft zu geben: wie Wenige aber würden ein reichhaltiges, unter Mühen und Opfern aller Art gesammeltes Material, das eine Menge ganz neuer Beobachtungen, unbekannter Thatsachen, wichtiger Entdeckungen enthält, so edelmüthig preisgeben, auf Ruhm und eigne Erfolge verzichtend, bloss um der Sache der Wissenschaft zu dienen! Die Kenner werden überall die Spuren dieses gediegenen Forschers bemerken und sich mit mir vereinigen, dem trefflichen Manne den verdienten Dank zu zollen. Vieles von seinen Bemerkungen habe ich sammt meinen eigenen Reisenotizen dem Text eingearbeitet. Andres, das in ausführlicher, zusammenhängender Form vorlag, wurde in besonderen Noten untergebracht und durch die Namenschiffre „O. M." das geistige Eigenthum des Verfassers gewahrt.

Durch alle diese reichhaltigen Zusätze hat das Handbuch, wie ich denke, eine seiner Bedeutung entsprechende Fortbildung erfahren und sich vom Ziele des Verfassers, stets auf der Höhe der fortschreitenden Forschung zu bleiben, wenigstens nicht entfernt. Was den Styl der Darstellung anlangt, so musste das Hauptbestreben nach knapper, präciser Fassung festgehalten und innerhalb der engen, durch den Zweck eines Handbuches gebotenen Schranken eine möglichst bestimmte, treffende Charakteristik des Einzelnen, im Sinne des Verfassers, versucht werden. Dass es seine besonderen Schwierigkeiten hatte, eine Menge eigner und fremder Notizen mit dem ursprünglichen Texte zu verbinden und eine so rein ciselirte, scharf geprägte, blinkende Form gleichsam nochmals in Fluss zu bringen, um der Mischung alle die neuen Bestandtheile einzuschmelzen, bedarf keiner weiteren Ausführung. Wie ein Fremder bei solcher Arbeit nie etwas Vollkommenes leisten kann, wie in dem vielfachen Zusammenstoss der unerbittlichen Nothwendigkeit mit der Pietät gegen das Vorhandene selbst der Gewandteste sich nur unsicher und zagend bewegen wird, darf ich den zum Urtheil Berufenen im Vertrauen auf eine gebührende Berücksichtigung der Verhältnisse in's Gedächtniss bringen.

Dass ich die Illustration des Buches bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts fortgeführt habe, wird, wie ich meine, Beifall, dass ich sie dort abschliessen lasse, hoffentlich Billigung finden. Zur Begründung dieses Verfahrens erinnere ich daran, dass das Handbuch nicht für Anfänger bestimmt ist, sondern eine gewisse Kenntniss und Orientirung, wie sie aus vorbereitenden Werken geschöpft werden kann, voraussetzen muss.

Endlich habe ich wegen der Umarbeitung des Schlusskapitels „über die Kunst der Gegenwart" Rechenschaft abzulegen. Als die erste Auflage des Handbuches

vor zwanzig Jahren erschien, konnte man von der Richtung, welche die heutige Kunst nehmen würde, nur mit jener Vorsicht und Zurückhaltung sprechen, welche der Verfasser in dem betreffenden Kapitel behauptet. Seitdem ist die Bewegung des künstlerischen Schaffens in regem Betriebe fortgeschritten; ein rascherer Austausch, eine Verschmelzung der einzelnen Bestrebungen, andrerseits eine grössere Klärung der Haupttendenzen ist daraus erfolgt. Ich habe versucht die Grundzüge dieses vielfach verworrenen und für uns, die wir noch mitten darin stehen, kaum zu überschauenden Bildes hinzuzeichnen. Welches meine Ueberzeugungen dabei sind, wird sich aus der Darstellung leicht ergeben; dass ich hier nur mein eigenes Glaubensbekenntniss ausspreche, für welches kein Anderer verantwortlich ist, brauche ich kaum hinzuzufügen.

Manche würden diesem Kapitel vielleicht eine grössere Ausdehnung, ein tieferes Eingehen in's Einzelne wünschen. Solchem Ansinnen vermag ich in einem Handbuche wie das vorliegende eine innere Berechtigung nicht zuzugestehen. In einem Werke, welches selbst für die grössten Epochen der Kunstgeschichte nur wenige Blätter Raum hat, wird die ungeduldige Gegenwart sich mit einer verhältnissmässigen, also kurzen Erwähnung bescheiden müssen. Ob das Kapitel der heutigen Kunst in den Handbüchern das Doppelte oder vielleicht kaum die Hälfte des hier Gegebenen beanspruchen dürfe, werden die kommenden Jahrhunderte zu entscheiden haben. Die ausführliche Schilderung gehört einstweilen an andere Orte. Freunde des heutigen Kunstschaffens werden eine solche, mit Abbildungen reichlich unterstützte, in dem von mir herausgegebenen vierten Bande der in demselben Verlage erschienenen „Denkmäler der Kunst" vorfinden.

Schliesslich habe ich die treue Fürsorge anzuerkennen, welche die Verlagshandlung unausgesetzt diesem Hauptwerke unsrer Kunstliteratur gewidmet, und die besonders in würdiger Ausstattung und möglichst gediegener Herstellung der Illustrationen sich bethätigt hat. Viele derselben sind nach den Originalen gezeichnet, und man wird manchem bisher unedirten Werke darin begegnen.

Zürich, am 22. October 1861.

W. L.

INHALT DES ZWEITEN BANDES.

B. DIE KUNST DES GOTHISCHEN STYLES.

Seite

Drittes Kapitel.

Die italienische bildende Kunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Viertes Kapitel.

Die nordische bildende Kunst des modernen Styles vom Anfange des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Fünftes Kapitel.

Die bildende Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Sechstes Kapitel.

Die bildende Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

Verzeichniss der Illustrationen.

I. bedeutet erster Band, II. zweiter Band. A. bedeutet Architektur, Sc. Sculptur, M. Malerei.
Die arab. Zahlen sind die der Seiten, wo sich die Illustrationen befinden.

A.

B.

I.

K.

L.

M.

B. DIE KUNST DES GOTHISCHEN STYLES.

Allgemeiner Charakter.

Aus der Fülle der Erscheinungen, welche das Wesen der romanischen Schlussperiode bezeichnen, löst sich als ein besonderer Zweig die Kunst des gothischen Styles ab. Die Anfänge dieses Styles stehen mit den letzten Aeusserungen des Romanismus noch auf gleicher Stufe; aber sie führen zu einer Umgestaltung der gesammten Kunst des Abendlandes. An die Stelle der volksthümlichen Naivetät, des phantastischen Behagens, des Strebens nach klassischer Läuterung, womit bis dahin die traditionelle Kunstform behandelt war, tritt nunmehr ein neues Gesetz. Ein gemeinsamer geistiger Drang macht sich geltend, welcher die Kunstschöpfungen lebhafter durchdringt, sie reicher gliedert, fester zusammenbindet; ein schwärmerisches, mystisches, ekstatisches Element, welches der Form und Darstellung einen neuen Gehalt, ihrer Fassung und Behandlung, ihrer Verbindung, ihrer Wirkung ein charakteristisch neues Gepräge giebt; eine Entwickelung von nachhaltiger Folgerichtigkeit, eine Totalität der Conceptionen, welche das Einzelne überall aus den Bedingnissen des Ganzen hervorgehen lässt und in deren Bann erhält.

Es ist schon (1, S. 492 u. f.) bemerkt, dass in der Gothik das Universelle des mittelalterlichen Geistes, im Gegensatz gegen die volksthümlichen Besonderheiten, zur künstlerischen Gestalt gelangt. Es sind die grossen geistigen Bewegungen der Zeit, die sich hierin offenbaren, die grossen historischen Erscheinungen, mit denen der Beginn und die Ausbildung der Gothik in naher Wechselwirkung stehen. Die Macht der Hierarchie, die die abendländische Welt zur geistigen Einheit verband, feierte damals ihre Triumphe; sie setzte sich gleichzeitig mit den Massen der Bevölkerung in ein unmittelbares Einvernehmen. Die kirchliche Wissenschaft fand auf den Universitäten die lebhafteste Pflege; die Sendboten des obersten päpstlichen Willens, die neugestifteten geistlichen Bettelorden, fanden in allen Schichten der Völker Zugang, während die Versuche einer selbständigen Gestaltung des geistigen Lebens durch Ketzergerichte blutig unterdrückt wurden. Das aufblühende städtische Bürgerthum folgte bereitwillig den von der geistigen Macht gegebenen Impulsen, mit den

Werken kirchlicher Feier zugleich die eigene Macht verherrlichend. Aus seinem Schoose gingen die Arbeiter hervor, die in emsigem handwerklichem Betriebe den vielgegliederten monumentalen Unternehmungen, welche die neue Zeit verlangte, den festen Körper gaben. Grosse zünftige Corporationen, die Bauhütten, sorgten für die Stetigkeit des Betriebes, für die regelrechte Ausübung.

Die verschiedenen Gattungen der Kunst vereinigen sich in der gothischen Epoche auf das Innigste zur gemeinsamen Wirkung, in ihrer Behandlung von einander abhängig, den jeweiligen Grad ihrer Vollendung in dieser ihrer Vereinigung findend.

Die Architektur erscheint durchweg von einem innerlich treibenden Leben erfüllt; sie theilt dies Leben dem Raume mit, den sie umgiebt, in bewegter Gliederung aufwärts drängend, die Starrheit der Masse den Blicken des Beschauers entziehend. Es ist etwas geheimnissvoll Schwebendes in dieser Gestaltung des architektonischen Innern, das sich in seinem Höhendrange, in der scheinbaren Abwesenheit der festen Gegengewichte, gern zu einer wunderähnlichen Wirkung steigert. Die Wände gehen zu mehr und mehr geweiteten Fensteröffnungen auseinander, deren Sprossenwerk mit durchleuchteten Bildern, Werken der Glasmalerei, ausgesetzt ist; was an ungegliederter Wandfläche übrig bleibt, bietet sich ähnlicher Belebung durch gemaltes oder sculptirtes Bildwerk dar. Die Decke wölbt sich in luftig geschwungenen Rippen; die Füllstücke zwischen diesen (die Gewölbkappen) sind gern mit leichter Dekoration versehen, häufig Sternen auf blauem Grunde, ebenfalls allem Lastgefüge fremd. Dem aufstrebenden Element entspricht die durchgängig angewandte Linie des Spitzbogens, die flüssige Bildung der baulichen Einzeltheile. Die festen Massen, welche diesem schwebenden Innenbau den sichern Halt geben, liegen im Aeussern des Gebäudes, dem constructiven Verhältniss gemäss auf einzelne Punkte vertheilt, als aufragende Strebepfeiler, von denen sich, wo über niedern Seitenräumen ein höherer Mittelraum emporsteigt, stützende Bögen dem letzteren entgegenspannen, in reichlicher Wiederholung des Systems, wo bei einer grösseren Zahl der Innenräume eine vermehrte oder gesteigerte Abstufung der Höhen eintritt. Die Stirnseiten des Baues werden, in mehr oder weniger reicher Anordnung, durch Thürme gefestigt und abgeschlossen; an der Façade bildet sich der Thurmbau in vorzüglich machtvoller Weise aus. Das System vorspringender Strebepfeiler wird, wie bei dem Körper des Gebäudes, so auch bei dem Thurme zur Anwendung gebracht; es ist von wesentlicher Einwirkung auf eine leichtere Aufgipfelung seiner Theile. So entschieden sich in den Strebepfeilern die festen Massentheile des Baues darstellen, so werden doch auch sie von der lebendig aufstrebenden Bewegung, die in dem Innern waltet, ergriffen; sie stufen sich geschossweise ab, sie empfangen tabernakelartige Krönungen über den einzelnen Stufen, sie gewinnen hiemit den Anschein eines Ueberschusses an Kraft, der in jedem Theile, den Fuss des folgenden umkleidend, selbständig emporsteigt und den obersten Gipfel mit einem frei aufragenden Thürmchen, der sogenannten „Fiale“ krönt. Bei dem Thurmbau, der gewissermaassen nur aus Strebemassen zusammengesetzt ist, entfaltet sich diese Behandlungsweise zur reichsten

und glanzvollsten Wirkung. Ueberall macht sich damit das Princip geltend, die horizontale Linie durch jene aufsteigenden Theile zu durchschneiden, die emporstrebende Bewegung über die ruhig lagernde vorherrschen zu lassen. Dasselbe bei der sehr eigenthümlichen Krönung der Portale und der Fenster im Aeusseren des Baues. Schutzdachungen über leicht vortretender Portalballe bedingen einen leichten Giebel, in dessen Feld die spitze Bogenlinie der Portal- oder der Hallenwölbung eingreift; die Fiction solcher Giebel (freilich ohne allen Bezug auf eine entsprechende Querdachung) wiederholt sich sodann als eine Normalform über allen ähnlichen Oeffnungen, in schlanker Erhebung der Schenkel abermals das aufstrebende Element schärfer bezeichnend, die Horizontalgesimse, namentlich die der vorhandenen Dächer, abermals und in wirksamster Weise unterbrechend. Der Name dieser scheinbaren Giebel, in der Handwerkssprache des deutschen Mittelalters, ist der der „Wimberge." Alle diese leichteren krönenden Theile des Aeussern bieten ferner zur ansehnlichen dekorativen Ausstattung, zur Ausfüllung mit plastischem Bildwerk willkommene Gelegenheit. Die Portalbauten empfangen dadurch, das neue Princip mit der schon aus dem romanischen Style überkommenen Weise der bildnerischen Zuthat vereinigend, einen oft überreichen plastischen Schmuck.

Die Composition des kirchlichen Gebäudes hat durchweg ein strengeres Verhältniss der Theile zu einander und zum Ganzen, als dies im romanischen Style der Fall ist. So mannigfaltiger Entwicklung sie fähig ist, so herrscht doch stets das unbedingte Streben nach einem einheitlichen Ganzen. Die Eintheilung des Grundrisses ist natürlich von den rituellen Erfordernissen und mit diesen von der Tradition abhängig. Sie wiederholt also die Hauptmotive des romanischen Grundrisses; aber sie vermindert jene auffälligen Scheidungen der Räumlichkeit, welche besonders bei der Anordnung des romanischen Chores und seiner Anlage über einem Kryptenbau stattfanden. Das aufstrebende Element der Gothik bildet den schönsten Gegensatz gegen die düstre Vertiefung, welche sich in der Krypta bekundet hat; so verschwindet nunmehr der Kryptenbau und kehrt nur in seltenen Ausnahmfällen, zumeist nur wo besondre lokale Veranlassungen vorlagen, wieder. Die in sich abgeschlossene Halbrundlinie im Grundrisse des romanischen Chorschlusses konnte den gesteigerten Bewegungen der Gothik, ihrer gegliederten Wölbungsweise, ihrem Strebesystem nicht mehr entsprechen; statt ihrer erscheinen daher durchgehend eckig gebrochene Linien. Zum Theil, namentlich bei einer grossen Folge von Prachtkathedralen (französischen Systems) gewinnt die Grundrissdisposition des Chores eine reiche Gliederung, schon vorhandene Elemente jüngerer romanischer Anlage aufnehmend und weiter durchbildend, mit Umgang und Kapellenkranz; zum Theil fühlt man sich aber auch in einfacheren Weisen der Anordnung befriedigt.

Eine Fülle von Combinationen im Grund- und Aufbau, von statischen Functionen und deren ästhetischem Ausdruck, von Wirkungen und Gegenwirkungen, von ihrer Auflösung in dekorativen, aber für die Totalität der Wirkung stets beziehungs- und einflussreichen Formen entwickelt sich in den Bauwerken des gothischen Systems. Sie gehen aus einer macht-

vollen Strömung des Gefühles hervor, aber sie nehmen gleichzeitig alle Kräfte des Verstandes in Anspruch. Nur die besonnenste und umfassendste Berechnung bewältigt dies vielgegliederte Ganze. Und wie die Kühnheit der Conception sich steigert, wie sie von Wundern zu Wundern der formalen Wirkung fortschreitet, so folgt ihr auch der Scharfsinn der Berechnung, oder vielmehr er ist es, auf dem diese Wunder sich aufbauen und unablässig erhöhen. Stets flüssiger wird die Bewegung, stets luftiger, der Masse spottend, werden die Höhentheile, die Wölbungen, die Bögen, die Wimberge, die Tabernakel, die Fialen, bis zuletzt der Bau des Thurmes sich dekorativ auflöst und statt seiner ein ätherisch durchbrochenes Werk in die Lüfte emporragt. Es ist die grosse handwerkliche Schule, der städtisch zünftige, von Meister zu Meister fortgepflanzte Betrieb und sein zu stets festeren Regeln ausgebildetes Gesetz, was diese Wunder des Calcüls möglich und wirklich macht. Es ist die unmittelbare Verbindung der grossartigsten geistigen Tendenzen der Zeit mit dem schlichten bürgerlichen Handwerk, die hier zu Tage tritt. Aber das letztere war kein todtes, kein nur stoffliches Element; es musste zugleich auf die geistige Conception eine seiner eigenthümlichen Natur entsprechende Rückwirkung ausüben.

Schon die allgemeinen Grundzüge des Systems bedingten ein nüchtern verständiges Verhalten, wie solches dem handwerklichen Geiste eignet, und liessen dasselbe mit in die Erscheinung treten. Jene Wunder des Calcüls waren der Art, dass zu ihrer Würdigung der nachrechnende Verstand wesentlich mit in Anspruch genommen, die Naivetät des künstlerischen Eindruckes beeinträchtigt ward. Die Folgerichtigkeit der Conception lag in den mathematischen Aufrissen des Werkes auf dem Pergament unzweifelhaft vor; aber ihre Klarheit, und somit die Reinheit ihrer Wirkung, trübte sich bei der Fülle der Gegenwirkungen, welche in dem ausgeführten Bau (in dessen perspectivischer Erscheinung) nothwendig hervortreten mussten. Die Bildung der Detailformen entwickelte sich überall aus den Gesetzen der Bewegung, welche die gesammte architektonische Composition durchdrangen; wie diese, so sind auch sie neu und eigenthümlich und in den Anfängen des gothischen Styles, wo er der quellenden Kraft des Romanismus noch nahe stand, in den ersten Stadien seiner Entwickelung häufig in der That von überraschender Schönheit und Frische. Aber die Profilirung der Glieder wird nur zu bald (in den späteren Epochen durchaus) auf einen nüchternen Schematismus zurückgeführt, der sich als das Ergebniss einer entschieden handwerksmässigen Schulregel bekundet. Massen und Füllungen, offne und geschlossene Flächen nehmen gern ein Stab- und Leistenwerk auf, welches dazu bestimmt erscheint, die in der Gesammt-Organisation des Baues ausgesprochene Belebung in unablässig wiederholtem Formenspiele nachklingen zu lassen; dasselbe verschlingt sich in den mannigfaltigen Figurationen eines bunten, aus Zirkelschlägen construirten „Maasswerkes"; aber es ist eben völlig die Gebundenheit des Zirkels, — wiederum die des mathematischen Calcüls, — welche dieses Formenspiel auch bei seinen glänzendsten Effekten, auch bei dem regsten Wechsel seiner Combinationen erfüllt, ein innerlich doch unbelebtes und somit im tiefer künstlerischen Sinne doch

unbegeistigtes Wesen. Ueberall wird die an Zirkel und Lineal gebundene Hand des Meisters ersichtlich.[1]

So ist auch das Phantastische, das in der romanischen Kunst oft freilich barock ungeheuerliche, nicht ganz selten aber auch Bildungen eines hohen und edlen Reizes hervorgebracht hatte, von dem gothischen Style zumeist ausgeschlossen. Es steht eben der Ehrbarkeit und Beschränktheit des bürgerlichen Handwerkes zu fern. Das Ornament, welches Naturformen nachbildet und welches früher zur Entwickelung des phantastischen Sinnes besonders häufige Gelegenheit gegeben hatte, ist im Ganzen von wenig vorwiegender Bedeutung. Die Pfeiler des baulichen Innern haben als Kapitälschmuck einen schlichten Laubkranz, die Giebel, Fialen und Thurmspitzen des Aeussern eine Besetzung mit Blattwerk, gewissermaassen ein letztes Ausblühen jener unablässigen architektonischen Bewegung andeutend, zu dessen Form die heimische Vegetation das Vorbild giebt. Figürlich dekoratives Element erscheint besonders an den Wasserausgüssen, welche die Sorge für eine regelrechte Ableitung des Wassers bei so sehr complicirten baulichen Anlagen nöthig machte; ihre Function giebt zu naiv humoristischer, oft sehr derber (und selbst brutaler) Darstellung Anlass. Zuweilen äussert sich in der figürlichen Darstellung der alte phantastische Zug (z. B. in der Gestaltung ungeheuerlicher, aus Mensch und Thier zusammengesetzter Wesen); doch ist eine einfach realistische Auffassung überwiegend. Nicht selten steigert sich der in den dekorativen Theilen beliebte Humor zur Ironie und selbst zur Satire; diese wendet sich gern, oft mit Bitterkeit, gegen die Vertreter der grossen geistigen Macht, gegen Priester- und Mönchsthum. Es macht sich in alledem, von der naiven Nachbildung heimischer Naturform bis zu dieser Satire, ein neues Einsetzen volksthümlichen Dranges bemerklich, auch ein Zeugniss jenes geheim fortgährenden Widerspruches gegen die herrschende Macht, das nicht wohl ausbleiben konnte. Aber das Princip der letzteren behält vorerst das entschiedene Uebergewicht.

Der vorzüglichsten baulichen Stellen für plastisches und gemaltes Bildwerk ist schon gedacht. Dasselbe ist für die Totalität des baulichen Werkes von wesentlicher Bedeutung. Es ordnet sich denjenigen Stellen ein, die nicht als Organe der architektonischen Bewegung oder des Gerüstes der architektonischen Composition erscheinen, und füllt sie mit Gebilden des individuellen Lebens; es tritt hinzu, wo jene Bewegung ihre reichste Entfaltung gewinnt, und giebt dieser den vollendeten Ausdruck. Die Glasmalerei, in der Epoche des romanischen Styles ein Kunstfach von geringem Belang, trägt zu der eigenthümlichen Innenwirkung des gothischen Gebäudes in entschiedenem Maasse bei; das Aeussere empfängt durch die Sculpturausstattung, zumal in seinen lebhafter gegliederten Theilen, den charakteristisch bezeichnenden Abschluss. Ueberall lösen

[1] Hierin ist einer der grössten Gegensätze der Gothik gegen die griechische Architektur, in welcher letzteren alle bewegte Form den Ausdruck schwellender Elasticität hat und das feinste individuelle Gefühl athmet. Für die elastischen Linien der Volute des griechisch-ionischen Kapitäls sind zahlreiche mathematische Constructionen vorgeschlagen; aber keine von ihnen bringt es zu dem Eindrucke belebter Kraft, den jene frei nach dem Gefühl gebildete Form hat.

sich die architektonischen Gliederungen an den entsprechenden Stellen in einer Weise, dass sie, in Consolen, Nischen, Gittern, Tabernakeln u. s. w., eine Vorbereitung für den Eintritt der bildnerischen Formen bekunden; bei dem innerlichen Zusammenhange des Systems wirkt diese Bezugnahme auf die bildnerische Form und deren Gesetz in der That auf die formale Behandlung des architektonischen Ganzen zurück. In demselben Maasse ist umgekehrt die bildnerische Gestaltung von der Architektur, von dem Zuge der in ihr sich ausdrückenden Bewegung bedingt. Durchweg steht das Bildwerk im nächsten Anschlusse an den architektonischen Organismus, aus seinen Formen unmittelbar hervortretend, von feinen Linien eng umgeben; es schliesst sich bereitwillig diesem Organismus an; es spiegelt den bewegten Drang, das aufwärts strebende Leben seines formalen Systems wieder. Ein langgezogener Fluss der Linien, durch die Geberde der Gestalten motivirt, in ihren weiten Gewandungen mehr oder weniger kunstvoll durchgeführt, giebt ihrer Erscheinung dieselbe typisch charakteristische Eigenthümlichkeit. Ein andres Moment für die Totalität der künstlerischen Wirkung, wenigstens des baulichen Innern, beruht in der durchgebildet polychromatischen Ausstattung der Sculptur und des feineren architektonischen Details und in der hiedurch gewonnenen Vermittelung zu der Farbenglut der Fenster. Das Maass dieses polychromatischen Verhältnisses ist jedoch, wie es scheint, sehr verschieden;[1] in einzelnen Fällen zeigt sich eine Ueberfülle farbiger Ausstattung, durch welche die künstlerische Gesammtentwickelung allerdings empfindlich beeinträchtigt wird.

Es fehlt, was die allgemeine Fassung der bildnerischen Gestalt betrifft, nicht an Uebergängen aus der antikisirend spätromanischen Behandlungsweise in jene abweichenden Typen, welche das neue architektonische Stylgesetz vorschreibt. Gleichzeitig aber machen sich die letzteren auch in aller Strenge geltend, den bildnerischen Sinn abermals auf ein primitives Beginnen zurückführend. Ihre Behandlung, ihre künstlerische Entwickelung empfangen diese Typen wiederum aus der allgemeinen geistigen Strömung der Zeit. Der Grundzug einer schwärmerischen Gefühlsrichtung bedingt die Lebenssphäre dieser Gestalten, die Geberde, in welcher sich ihre Willensfähigkeit, den Ausdruck der Köpfe, in welchem sich ihr geistiges Vermögen ausspricht. Die typische Gebundenheit löst sich in eine zumeist weich geschmolzene Bewegung, von schlichterer Erscheinung oder von der eines übertriebenen Affektes, gern eine zierliche Wirkung erstrebend, in glücklichen Fällen zu Adel und hoher Anmuth ausgeprägt. Aber die Allgemeinheit der geistigen Stimmung bleibt ebenso überwiegend wie das Wechselverhältniss zu den formalen Bedingnissen der Architektur. — Die räumliche Ausbreitung der bildnerischen Ausstattung, wie solche durch die Entwickelung des gothischen Bausystems vorgeschrieben war, giebt neuen Anlass zur Aufstellung

[1] Die häufig unvollendet gebliebene Einrichtung, die fast überall vorgekommenen späteren Veränderungen, durch Uebertünchung u. dergl., die geringe Zahl genauer Untersuchungen des ursprünglichen Zustandes verstatten über diesen Punkt noch kein zureichendes Urtheil.

cyklischer Bilderfolgen. Das gedanklich dogmatische Element, zum Theil in symbolischer Fassung, ist auch hier, wie schon in der Kunst des romanischen Styles, die Hauptsache. Aber der unmittelbare Bezug zu der baulichen Gliederung, die stets enge Umgränzung der einzelnen bildnerischen Darstellung durch die baulichen Formen nimmt dieser gleichzeitig die Gelegenheit zur breiteren, selbständig freieren Entfaltung. Ueberall bleiben die Gestalten einzeln für sich, ob zum Theil auch in unermesslicher Fülle, in Nischen, Tabernakeln, Fenstergittern, nebeneinander geordnet, bleiben die Gruppen in enge Füllungen (z. B. die Lünetten der Portale) zusammengepresst und hiemit auf das Nothwendigste beschränkt. Der gedankliche Gehalt, schon an sich mit Formen von typischem Gepräge leicht befriedigt, findet somit im Wesentlichen nur in der Darstellungsweise, welche das architektonisch formale Gesetz vorgezeichnet hatte, seinen Ausdruck. Was sich hievon als Ausnahme geltend macht, beruht auf Verhältnissen, denen im Einzelnen Rechnung zu tragen ist.

Die Composition des bildnerischen und des dekorativen Einzelwerkes gothischer Kunst steht nicht minder unter dem gebieterischen Einflusse des Gesammtsystems. Ueberall zeigt sich der Reflex jener Totalität und gegenseitigen Bedingtheit der wirkenden Kräfte; überall, ungleich entscheidender als bei den Stylformen andrer Epochen, findet sich die Hindeutung auf das architektonische Bedingniss, die zum Theil sehr weit getriebene Nachahmung der baulichen Formen, die ursprünglich einem besonderen structiven Systeme zum besonderen ästhetischen Ausdrucke dienen sollten. Die bildnerische Gestalt wagt es nicht, frei zu erscheinen; sie bedarf des Baldachins, des Tabernakeleinschlusses zur Sicherung und Rechtfertigung ihrer Existenz; zusammengesetzte Werke veranlassen eine überaus reiche Durchbildung, eine bunt dekorative Aufgipfelung dieser architektonischen Umgebung. Ebenso schmückt sich das Prachtgeräth mit Formen, welche das System des architektonischen Aufbaues nachbilden, zumeist sehr weit über seinen eigentlichen formalen Zweck hinaus, oft in zierlichstem Spiele, oft freilich auch, ein natürliches Ergebniss handwerksmässigen Betriebes, in sehr gedankenloser Verwendung dieser Formen. —

Die Kunst des gothischen Styles gedeiht, nach ihren ersten, zögernden Anfängen, in rascher Folge zu jener Entwickelung, welche ihre innerliche Consequenz, das durchgehend Charakteristische und Beziehungsweise ihrer Erscheinungen feststellt, welche sie zum bewältigenden Ausdrucke der Zeitstimmung macht und die Ausbreitung ihrer Herrschaft sichert. Die romanische Form, wie hartnäckig diese in einzelnen Distrikten auch ihr Dasein zu behaupten sucht, zu wie hoher Vollendung sie sich in einzelnen Fällen ausgebildet, welche Zugeständnisse sie in einzelnen Werken schon dem gothischen System gemacht hatte, muss im Laufe der Zeit überall den Ansprüchen des letzteren weichen. In stets gesteigertem Maasse vermehren sich die Kräfte zur stets kunstreicheren Durchbildung dieses Systems. Aber das System hatte von vornherein den Keim der Auflösung in sich. Schon in jener Verbindung des Widersprechenden, worauf seine Existenz beruhte, in der Verbindung der höchsten spiritualistischen Tendenz mit der Kälte des Handwerkes, lag dieser Keim; künstliche Speculation und Schematismus waren die Folge davon. Weiter

eingreifende Beeinträchtigungen mussten sich ergeben, als das System in Kreise übertragen ward, welche seinen Consequenzen, seinem ekstatischen Drange, seinen Wunderwirkungen nicht überall zu folgen gewillt waren. Hier heben die Umwandlungen an, welche sich durch nationelle Einflüsse ergaben. In verschiedener Weise strebte man dahin, die Uebermacht seines Höhendranges zu beruhigteren Wirkungen umzubilden; es werden im Folgenden Leistungen zu verzeichnen sein, welche auch in diesem Betracht als höchst anerkennungswürdige dastehen. Aber wie Bedeutendes in solchen Leistungen erreicht sein mochte, ein Bruch der Consequenz, somit des Kernes des Systems, war hiemit jedenfalls gegeben, ein Auseinandergehen seiner Elemente vorbereitet. Man erstrebte eine schlichtere Gesammtwirkung und überliess die treibende Kraft, welche doch in der Gesammtcomposition gegeben war, einer willkürlichen Bethätigung, einem launenhaft bunten Spiele. Man löste die Strenge des ursprünglichen organischen Zusammenhanges, so dass auch das bildnerische Vermögen sich in selbständigerer Kraft entwickeln konnte; aber die Festigkeit des Systems ward hiedurch nur in erhöhtem Maasse erschüttert.

Die Werke aus der Spätzeit des gothischen Styles sind dem ursprünglich Erstrebten oft schon in erheblichem Maasse entfremdet. Zumeist nur das Dekorative, und dieses allerdings nicht selten in üppigster Entfaltung, hält noch spielend an den kunstreichen Combinationen der früheren Zeit fest. Die architektonische Räumlichkeit, im nüchternen Gefüge der überlieferten Formen, erscheint zumeist ernst in sich beschlossen, die bildende Kunst zumeist in gemüthvoller Sammlung, mit strebsamer Sorge den Erscheinungen des Lebens zugewandt, mehrfach auch aufs Neue von dem alten phantastischen Hauche erfüllt. Innerhalb der überlieferten Richtung der Kunst regt sich das Bedürfniss nach einer grundsätzlichen Neugestaltung; den Anstoss zu dieser giebt die erneute Wendung zu den Mustern des klassischen Alterthums und ihrem künstlerischen Gehalt. Italien, namentlich die toskanische Kunst, beginnt hiemit bereits in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, die übrigen Lande folgen etwa um ein Jahrhundert später. Es ist die Richtung der „Renaissance", die in solcher Weise, die moderne Kunst begründend, an die Stelle des gothischen Styles tritt. Im Einzelnen bilden sich mannigfache Uebergangserscheinungen zwischen beiden. Eine längere Andauer der Gothik, tiefer in die Epoche der modernen Kunst hinab, findet nur in seltenen Ausnahmfällen statt.

Erste Periode.

Der Ursprung der Kunst des gothischen Styles, ihre erste feste Ausprägung, ihre erste Entfaltung in zahlreichen, grossen und glanzvollen Monumenten, gehört dem nordöstlichen Frankreich an. Es sind die Lande der königlichen Domainen, die des Kronbesitzes des französischen Herrscherhauses, die sich als solche der vollsten Begünstigung erfreuten und in denen sich die Lebenselemente vereinigten, zu deren gemeinsamem Ausdruck der gothische Styl sich entwickeln sollte. Hier

fand die geistliche Macht in der königlichen ihren bereitwilligen Vertreter; hier (in der Universität von Paris) ward der kirchlichen Wissenschaft die reichlichste Pflege zu Theil; hier gedieh das städtische Bürgerthum, der Bundesgenoss der königlichen Macht gegen die des Adels, zur üppigen Blüthe. Die Nachbardistricte blieben von der künstlerischen Bewegung nicht unberührt; die wachsende Vergrösserung des Krongebietes, auch entlegenere Theile des Landes umfassend, führte dieser Bewegung neue Stätten zu.

Die erste, vorbereitende Entwickelungsstufe des Styles, wie sie in jenen Districten zur Erscheinnng kam, fällt in eine Epoche, welche anderweit noch den Romanismus in seiner ganzen Strenge oder doch nur erst den Beginn seiner Umwandlung in ein weicheres und wechselvolleres Formengefüge zeigt. Es ist die zweite Hälfte des 12. Jahrhnnderts, sammt dem, was als unmittelbarer Ausläufer des Erwerbes dieser Zeit noch in den Anfang des folgenden hinüberreicht.

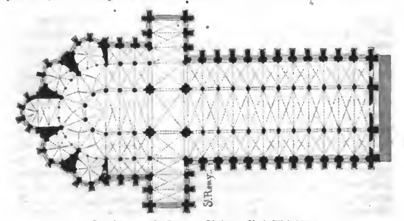
Architektur.

Das neue Stylgesetz spricht sich zunächst nur in den allgemeineren Beziehungen, in den Formen von genereller Bedeutung, — somit vorzugsweise in der architektonischen Production aus. Und auch in dieser zunächst nur in der veränderten Fassung und Haltung des Ganzen. Auf eine feste Aufgipfelung der Räumlichkeit, auf eine Bedeckung derselben durch leicht emporsteigende Wölbungen, auf den Gewinn einer vollen hocheinströmenden Lichtwirkung bedacht, lässt man jene Sondernng der Lasten und Stützen eintreten, welche sich als Mittel zu diesem Zwecke darbot, sorgt man für die structive Consequenz in der Durchführung dieses Systems, ordnet man die baulichen Einzeltheile nach seinem Bedingniss. Ein aus starken Kreuzgurten mit dazwischen eingespannten Kappen bestehendes Gewölbe, ein diesen Gurten nnd ihrem Druck entsprechendes Pfeilersystem, die Hinausführung des Druckes auf Strebepfeiler und entgegengespannte Strebebögen, die Anwendung der Spitzbogenlinie in allen Wölbungen, ebenso zweckgemäss für die festere Haltung der Construction wie bezeichnend für den allgemeinen Ausdrnck des Emporstrebens, sind die vorzüglichst charakteristischen Elemente. Dio hiemit neu eingeführten Theile, namentlich die im Aeussern des Gebäudes, erscheinen in schlichter primitiver Form, wie sie durch den structiven Zweck bedingt war, zugleich noch, ein Zeugniss des seine Kräfte noch nicht beherrschenden Beginnens, in schwer lastender Massenhaftigkeit. Das Uebrige der Einzelformation bewahrt vorerst noch das romanische Gepräge, zum Theil (in dem Dekorativen) in einer Ausbildung von reizvoller Eigenthümlichkeit, hiermit noch einen auffälligen Gegensatz gegen die Starrheit jener neu hinzugefügten Stücke bildend. Doch hat der veränderte Zug der inneren Ränmlichkeit schon manche Veränderung in den Verhältnissen dieser Einzeltheile zur Folge. Das aufstrebende Element bedingt ein schlankeres Einzelgefüge, die lebhaftere Gliederung, namentlich die der Decke, eine lebhaftere Entwickelung der Einzeltheile. Die Bildung der an Pfeilern

und Wänden emporlaufenden Gurtträger, der leichten säulenartigen „Dienste“, erscheint von diesen Beziehungen innerhalb der überlieferten Bildungsweise schon ergriffen; so auch die Einfassung der Oeffnungen, die Bogengliederung, u. s. w.

Der Werke, an denen die ersten Vorzeichen dieser künstlerischen Richtung, ihre ersten, den romanischen Grundcharakter noch nicht verlassenden Entwickelungsmomente ersichtlich werden, ist bereits gedacht. Es sind die mehrerwähnten Bauten an der Kirche von St. Denis (I, S. 449), welche noch vor die Mitte des 12. Jahrhunderts fallen, ein Paar Chorbauten zu Paris, namentlich der von St. Germain-des-Prés (I, S. 450), und vornehmlich, neben anderen, die Kathedrale von Noyon (I, S. 531). Das letztgenannte Gebäude ist als dasjenige nachgewiesen, bei welchem das zu Anfange des Baues noch romanische Grundprincip im Fortgange desselben sich unmittelbar zum gothischen umbildet.

Andre Monumente, verwandten Charakters, haben jene primitiv gothische Gesammtdisposition bei noch romanisirender Behandlung der Einzeltheile. So die Kirche Notre-Dame zu Châlons sur Marne, 1183 geweiht, (mit einigen älteren Theilen) und St. Remy zu Rheims, die



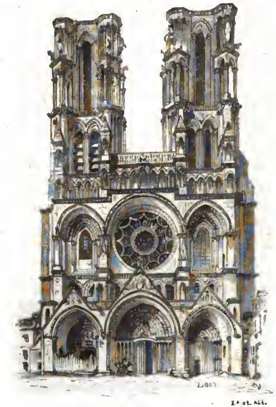
Grundriss von St. Remy zu Rheims. (Nach Wiebeking.)

letztere aus der Umwandlung einer älteren Anlage (I, S. 379) und theilweisem Neubau bestehend; die Chöre beider, besonders der von St. Remy, in zierlicher Durchbildung des schon bei der Kirche von St. Denis vorgezeichneten Systems, mit einem Kranze halbrunder Kapellen, welche sich hier gegen den Chorumgang durch leichte Säulenarkaden öffnen. — So die Kirche von Montierender (Montier-en-Der, D. Haute-Marne), ein Bau von einigermaassen spielender Behandlung, und mehrere kleine Kirchen der Champagne von schlichterer Beschaffenheit, z. B. die von Bourgogne bei Rheims. — So die Kathedrale von Senlis, 1191 geweiht, welche den Plan der von Noyon und im Aufbau (abgesehen von ansehnlichen späteren Veränderungen) das System der jüngeren Theile derselben befolgt, im Schiff mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und von Säulen, zugleich durch kraftvolle Haltung und graziös romanisches Orna-

ment ausgezeichnet. — So die Kathedrale von Sens, die ein etwas auffälligeres Gemisch alterthümlicher Elemente mit solchen, welche der vorschreitenden Entwickelung angehören, zeigt, ursprünglich ohne Chorkapellen, im Schiff mit dem sehr eigenthümlichen Wechsel gegliederter Pfeiler und gekuppelter Säulen, im Einzelnen, namentlich auch im Aeussern (an Rundbogenfriesen u. dergl.) noch mit starker Bezeichnung des romanischen Elements.

Zwei machtvolle Kathedralen, die von Laon und von Paris, erscheinen in einer schärfer ausgesprochenen, für die Ausbildung der Gothik folgenreicheren Eigenthümlichkeit. Sie führen das System des baulichen Innern mit künstlerischer Absicht auf die Säulenform zurück. Während in den eben genannten Bauten, wie anderweit in denen des französisch-romanischen Spätstyls, zumeist nur die Chorrundung Säulenarkaden hatte, oder im Schiff nur die Zwischentheile der Joche durch Säulen bezeichnet waren, wenden jene beiden Gebäude bei den Arkaden, welche die Räume des Innern scheiden, durchgängig jene Form an, auf das Grundprincip des christlichen Kirchenbaues, auf die Urform der Basilika zurückkehrend, in der Verbindung der Säule mit der Form des Spitzbogens an das sicilisch-normannische Motiv erinnernd (und vielleicht nicht ganz ohne eine von dort ausgegangene Einwirkung), dabei aber in einem eigenthümlich derben, stämmigen Verhältniss. Es ist etwas erneut Primitives in dieser Disposition, das ebenso wie jene Strebelasten des Aeusseren zu den Elementen des ersten Beginnes einer neuen Richtung gehört; es ist zugleich etwas noch einseitig Abgeschlossenes in diesen massigen Arkadenreihen, die, an sich ohne eine stark ausgesprochene aufwärts strebende Bewegung, wesentlich nur die Träger der darüber aufgegipfelten Lasten ausmachen, etwas hallenartig Gefestetes, ein Zug von profanem, städtisch bürgerlichem Charakter. In der That scheint sich hierin jenes bürgerliche Element, welches als ein für die Gestaltung des gothischen Styles so wesentlich Mitwirkendes bezeichnet wurde, zu bekunden, noch unaufgelöst in das System des Ganzen, förmlich in einer symbolischen Haltung, in geordneter, unerschütterlicher Macht und als die sichre Grundlage und Stütze der übrigen, reicher belebten Theile, — eine Ausdeutung, deren nicht allzu kühnes Gedankenspiel noch in andern Punkten Bestätigung findet. Ueber jenen Arkaden öffnen sich nach dem Innern der Mittelschiffe die leichten Bogenstellungen geräumiger Emporen; an den Pfeilern der letzteren steigen die Säulenbündel der Dienste empor, welche über den Kapitälen der Schiffssäulen aufsetzen und die gegliederte Entwickelung der oberen Theile des Innenbaues einleiten. — Das alterthümlichere Gebäude ist die Kathedrale von Laon, die nach historischer Angabe 1173 in der Ausführung bereits erheblich vorgerückt war. Sie ist langgestreckt, dreischiffig, in der Mitte von einem ebenfalls dreischiffigen Querbau durchschnitten, in der Choranlage von der des Schiffes nicht wesentlich unterschieden und, was besonders bemerkenswerth, auf der Ostseite in gerader Linie abschliessend, ohne irgend etwas von den Elementen eines rhythmischen Ausganges der räumlichen Bewegung, durch welche der heilige Raum des Chores sonst ausgezeichnet ist, beizubehalten. Wenn dergleichen sich bei kleinen Gebäuden zeigt, bei einer Richtung auf das

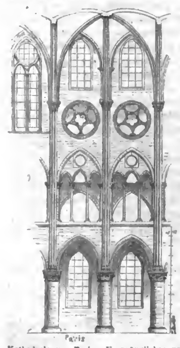
schlicht Bedürfnissmässige, bei den Bauten strenger Orden, wo ebenfalls das letztere vorherrscht, so war eine solche Anordnung wenig auffällig; bei einem städtischen Prachtbau wie dem in Rede stehenden muss auf eine eigenthümliche Veranlassung geschlossen werden. Der Profancharakter des Inneren wird hiedurch wesentlich verstärkt; die Abwendung von der geheiligten Tradition erscheint als bewusste Absicht und findet in der historisch bekundeten oppositionellen Stellung der Stadt Laon gegen die geistliche Macht ihre Erklärung. Für das innere System des Baues ist



Façade der Kathedrale von Laon. (Nach Chapuy.)

im Uebrigen die noch massige Anordnung der aufsteigenden Dienstbündel und ihre mehrfach wiederholte Unterbrechung durch Ringe hervorzuheben. Die Behandlung des Details hat mannigfach romanisches Element, zum Theil von zierlichster Durchbildung; im Querbau erscheinen die romanischen Motive noch fast überwiegend. Das Aeussere ist auf einen reich entwickelten, doch unvollständig erhaltenen Thurmbau angelegt, die frei aufsteigenden Geschosse der vorhandenen Thürme mit schlanken Spitzbogenfenstern und mit luftigen Säulenerkern auf den Ecken. Die Façade

in Einschluss solcher Thürme, ist durch den vortretenden Bau einer Portalhalle nnd durch die feste Gestaltung der Strebepfeiler, welche in nischenartiger Zusammenwölbung die Fenster umschliessen, von kraftvoller Wirkung. Der Bau der Aussentheile reicht ohne Zweifel in das dreizehnte Jahrhundert hinab, steht indess in entschiedenem Einklang mit dem Gesammtsystem, wovon nur einige, in jüngerer Zeit umgewandelte Theile ausgenommen sind. — Die Kathedrale von Paris[1] wurde 1163 gegründet, ihr Hochaltar 1182 geweiht, der Chor gegen den Schluss des 12., der Westbau im 13. Jahrhundert vollendet, in dessen Verlauf zugleich, so wie auch später, verschiedene, zum Theil durchgreifende Umänderungen stattgefunden haben. Der Plan ist fünfschiffig, mit schlicht einschiffigem Querbau; der Chor wiederum in der üblichen Rundung, mit den im Halbkreise umherlaufenden Seitenschiffen, aber ohne eine Anordnung hinaustretender Kapellen; (die zwischen den Streben der Chorrundung befindlichen Kapellen aus dem vierzehnten Jahrhundert.) Der innere Aufbau zeigt eine etwas leichtere Gliederung als der von Laon. Die Wand über den Emporen war ursprünglich von geschmückten Rundfenstern (zur Erhellung des Dachraumes über den Emporen) durchbrochen; über diesen befanden sich die schlichten, spitzbogig romanisirenden Fenster, — eine Einrichtung, die, wie es scheint, in Folge eines Brandes im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts in den Formen einer ausgebildeteren Gothik umgewandelt ward, wobei zugleich auch das Strebesystem des Aeusseren wesentlicher Veränderung unterlag. Das romanisirende Detail der Chorpartie geht in den Vorderschiffen bereits in eine mehr bezeichnend gothische Behandlung über; sehr zierlich ist hier, zwischen den Seitenschiffen, der Wechsel von je einer schlichten Säule mit einer solchen, die von schlanken Dienstschäften umstellt ist. Das Aeussere, namentlich der Façadenbau, hat in seinen wesentlichen Theilen bereits den Charakter der folgenden Periode; (siehe unten).

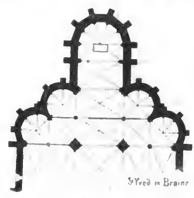


Kathedrale von Paris. Ursprüngliches und später verändertes System des Innern. (Nach Viollet-le-Duc.)

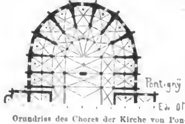
Eine Folge von Monumenten schliesst sich an, zumeist Baulichkeiten von mässigerem Aufwande, in denen sich das gegenseitige Verhältniss der Theile auf schlichtere Weise ordnet, einige unter unmittelbarer Ein-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 50 (5).

wirkung der Schulen oder der Meister ausgeführt, welche an den ebengenannten Kathedralen thätig waren, andre mit den Versuchen einer selbständigen Entwickelung aus den traditionellen Elementen und aus der lokalen oder sonst bedingten Gestaltung der letzteren. Die kleine Kirche St. Julien le Pauvre zu Paris, die zu Bagneux, unfern von dort, wiederholen die an den älteren Stücken der dortigen Kathedrale ausgeprägten Motive. — Die Kirche St. Yved zu Braine, unfern von Soissons, 1216 geweiht, zeigt den Einfluss der Bauhütte von Laon, (was namentlich auch in der neuerlich zerstörten Façade der Fall war). Ihr Chor, ohne Umgang, hat die sehr eigenthümliche Anordnung schrägstehender Seitenabsiden, zwei auf jeder Seite, mit denen er sich dem Querschiff entgegenbreitet. Auch die Ruine der Kirche von Longpont in derselben Gegend, 1227 geweiht, zeigt eine Nachwirkung derselben Schule. Unmittelbarer bethätigt sich die letztere an den Resten des erzbischöflichen Palastes zu Laon, auch an einem mächtigen Saalgebäude der Abtei von Vauclair, unfern von dort. — Die Kirche von St. Leu d'Esserent, unfern von Senlis, hat im Chore einen eigenthümlichen Wechsel verschiedenbehandelter Säulen und Pfeiler, während ihr Schiffbau für die nächstfolgende Entwickelung von Bedeutung ist; (s. unten). — In Soissons sind der älteste Theil der Kathedrale, der seit 1175 erbaute südliche Querschiffflügel, halbrund schliessend, mit schmalem Umgange, und die schlichte Kirche St. Leger anzuführen. Ferner die von Ailly-sur-Noye und St. Pierre zu Roye, St. Maclou und St. Pierre zu Bar-sur-Aube, St. Madeleine zu Troyes, St. Quiriace und St. Ayout zu Provins, der ältere Theil von St. Jacques zu Rheims, u. s. w.



Chor von St. Yved zu Braine.



Grundriss des Chores der Kirche von Pontigny. (Nach De Caumont.)

Andre in benachbarten Districten. In Burgund die Cistercienserkirche von Pontigny, ein Säulenbau von schlichter Behandlung nach den Gesetzen des Ordens, doch von stattlicher Choranlage, halbrund und mit einem Kranze von Kapellen umgeben, die, das reiche Schema nach dem baulichen Princip des Ordens regelnd, in einfach eckiger Grundform die Räume zwischen den Strebepfeilern ausfüllen. Der Chor der Kirche von Vézelay, 1198—1206, ein Säulenbau von glänzenderer Entfaltung; und die kleinere, wiederum mehr alterthümelnde Kirche von Flavigny, die auch, nach altburgundischem Motiv, noch der Oberfenster entbehrt. — In der Normandie die Abteikirche von

Fécamp (Seine-inf.), 1167—1220 gebaut, im Laufe der Bauführung von noch völlig romanischen zu ausgesprochen gothischen Formen übergehend, das Hauptsystem des Inneren mit gegliederten Pfeilern; die Kirche von Petit-Andelys (Eure), von eigenthümlicher Choranlage, mit Säulen; das Kapitelhaus von St. Pierre-sur-Dives (Calvados).

Ausserdem sind die alten Prachtportale der Kathedralen von Chartres und von Bourges, die als Beispiele des Ueberganges zwischen romanischer und gothischer Behandlung schon (I, S. 533 u. 557) erwähnt wurden, an dieser Stelle nochmals anzuführen.

Für eine Uebertragung der Frühgothik des zwölften Jahrhunderts auf ausserfranzösisches Gebiet kommen vornehmlich nur jene Arbeiten am Chor der Kathedrale von Canterbury in Betracht, welche seit 1174, zunächst unter Leitung des Meisters Wilhelm von Sens, ausgeführt wurden. Es ist schon (I, S. 535) erwähnt worden, dass die neue stylistische Form — deren Herkunft nach der des Meisters auf die Bauhütte von Sens zurückzuführen ist — hier noch aller dekorativen Lust der englisch-romanischen Kunst begegnete und dass der gewichtigere Einfluss des neuen Elements nach der zeitigen Entfernung des französischen Meisters vorerst wiederum zurücktrat.

Bildende Kunst.

Wenn die baulichen Monumente, an denen sich die Vorstufe der Gothik ausprägt, in ihren Einzelformen und in ihren dekorativen Theilen noch an der romanischen Bildungsweise festhalten, so ist dies in dem figürlich bildnerischen Theile ihrer Ausstattung — soviel hievon überhaupt zur Ausführung gekommen — nicht minder der Fall. Ein bezeichnendes Beispiel scheinen die alten Sculpturen des Nordportales der Façade der Kathedrale von Paris zu bieten, von denen man nicht ohne guten Grund annimmt, dass sie einem schon in der Zeit der Choranlage eingetretenen Beginne des Façadenbaues angehören. Sie haben noch ein durchaus streng romanisches Gepräge. (Als man der Façade dann, im 13. Jahrhundert, die vorhandene Gestaltung und Einrichtung gab, wurden ihnen, um jenes Portal den übrigen entsprechend erscheinen zu lassen, andre Sculpturen in dem jüngeren Style der Zeit hinzugefügt.)

Daneben kommen jene schon (I, S. 557) besprochenen Portalstatuen, die bei eigenthümlich langgezogenem Körperverhältniss eine völlig säulenhafte Starrheit, ein der Säulenkanellirung vergleichbares Gewandgefälte haben, namentlich die des Westportales der Kathedrale von Chartres, nochmals in Betracht. Es ist schon erwähnt, dass sie die Vorstufe eines neuen stylistischen Beginns ausmachen; ihre architektonische Gebundenheit, der Parallelismus ihrer langen vertikalen Linien enthält in der That, ob auch in primitivster Fassung, die Grundelemente gothisch bildnerischer Formation.

Zweite Periode.

Mit dem 13. Jahrhundert beginnt die selbständige Entfaltung des gothischen Styles; er gewinnt im Laufe desselben seine volle, starke, innerlich gebundene Durchbildung. Zunächst, und zwar bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, in den Gegenden des französischen Nordostens und in denjenigen Orten, welche sich ihrer künstlerischen Richtung unmittelbar anschliessen. Dann, in früherer oder späterer Aufnahme, in den übrigen Landen des europäischen Occidents. Es ist die Epoche seiner ersten machtvollen Blüthe, welche dem Ausdrucke grossartigster Erhabenheit mit stets gesteigerter Entwickelung der Kräfte nachstrebt, welche schon bis zur grössten Kühnheit technischer Combinationen vorschreitet und gleichzeitig auf die reichlichste, auch ein gewaltsames Uebermaass nicht scheuende bildnerische Ausstattung Bedacht nimmt, welche dabei aber, in ihren Combinationen wie in der Behandlung des Einzelnen, noch ein Gesetz herber Strenge bewahrt, das eine geschmeidigere Ausprägung der Formen noch nicht zulässt, das ebenso aber auch der Verflüchtigung des Systems in die Bildungen einer künstlichen Speculation noch entgegensteht.

Architektur.

Die Elemente des architektonischen Systems, welche in der Eingangsepoche gewonnen waren, treten in einen festern, sich gegenseitig bestimmter bedingenden Zusammenhang und gestalten sich anschaulicher und ausdrucksvoller nach den Verhältnissen des letzteren. Auch die übrigen baulichen Theile fügen sich in entschiedenerer Weise diesem Zusammenhange ein und nehmen ein dem Gesetze des Ganzen mehr und mehr entsprechendes organisches Gepräge an, das Fremdartige, aus dem Romanismus Beibehaltene von sich ausstossend. Die unbedingte Consequenz, welche das Wesen des gothischen Baustyles ausmacht, fängt an sich geltend zu machen und lässt die Wunder seiner Wirkungen sich entfalten.

Für die Gestaltung des Innenbaues ist zunächst jene Aufnahme der Säulenform in den Schiffarkaden von wesentlichster Bedeutung. Sie giebt den Stützen, den architektonischen Organen, mit denen die Bewegung des Inneren anhebt, eine in sich beschlossene, gewissermaassen individuell charakterisirte Form. Von der massigen Schwere ihres ersten Erscheinens wird bald abgesehen; sie steigt gern, je nach den Verhältnissen der übrigen baulichen Masse, leicht und schlank empor; sie wird in dieser Weise an zahlreichen Monumenten angewandt, an solchen von geringerer Dimension, wo die zu tragenden Lasten minder gewichtig sind, an anderen, wo sich, als anderweitige Bestimmung, ein absichtliches Verharren bei einfacheren Entwickelungsgesetzen ankündigt. (Gewisse Lokalschulen bleiben bis auf die Spätzeit des Styles hiebei stehen.) Aber freilich ist die Säule an sich ein zu isolirtes bauliches Glied, um der Fülle der Combinationen, welche das Gesetz der Gothik verlangt, gerecht werden zu können. Sie verbindet sich daher, in weiter schreitender Entwickelung,

mit einer vermehrten Gliederung; die Dienste, welche über ihrem Kapitäl aufsetzend als Gurtträger des Mittelschiffgewölbes emporstiegen, beginnen schon von ihrem Fusse an; andre Dienste lehnen sich an, als Träger der Gliederungen der die Flucht der Säulen verbindenden Scheidbögen, der Gurte des Seitenschiffgewölbes, die beiderseits unmittelbar von den Kapitälen ausgegangen waren. So wandelt sich die Säule zum Rundpfeiler (bei grossen Gesammtdimensionen zum Pfeiler kolossalen Verhältnisses), der mit schlanken säulenartigen Schaften besetzt ist, der mit diesen zu einer mehr oder weniger organischen Einheit verschmilzt und durch sie wiederum, wie früher der (in seiner Grundform starre) romanische Pfeiler' mit der Oberwand in innigem Wechselbezuge steht. Daneben fehlt es allerdings nicht an Beispielen der Nachbildung romanischer Pfeilerform; aber jene gothische, dem Princip und Kerne nach säulenartige Form äussert auch auf diese zumeist einen umbildenden Einfluss. — Im Einklang damit wandelt sich die Fensterbildung um. Das Fenster hatte bis dahin eine schlichte, im Wesentlichen romanisirende Form gehabt, ohne grosse Weite, ohne Füllung oder Theilung. Zuweilen waren die Fenster gruppenmässig geordnet gewesen, doch noch ohne eigentlichen Zusammenhang. Jetzt bilden sie sich zunächst, in dem einzelnen Bogenfelde des Innern, in enger verbundenen Gruppen; die Zwischenräume zwischen diesen werden zu schlanken Pfosten, die Gruppen bald zu einer Gesammtöffnung, deren Pfosten sich in schlanke, durch ein Maasswerk von schlichter Strenge verbundene Säulenschafte umgestalten. Der Raum unter den Fenstern des Oberbaues, wo im Aeussern die Dachungen der niederen Seitenräume anlehnen, füllt sich insgemein durch jene beliebten Wandgallerieen, die sogenannten Triforien, die schon in der romanischen Architektur beliebt waren, deren Anordnung nunmehr aber in ein näheres Wechselverhältniss zu dem Säulenschaftsystem der Fenster tritt, bis sie später mit der Architektur der letzteren ein völlig zusammenhängendes Ganzes ausmachen. — So sind für die Hauptheile des Inneren überall die bewegten Organismen gewonnen, die sich in noch vermehrter Gliederung in den Bögen und den Gurten des Gewölbes fortsetzen, verschiedenartig belebt und entwickelt nach Maassgabe des zeitlichen Fortschrittes und der lokalen Uebertragungen.

Das Gerüst des Aeusseren, das der Strebepfeiler und Strebebögen, fügt der schweren constructiven Form diejenige Ausstattung hinzu, welche sie dekorativ bereichert und ihr den Ansatz eigenthümlicher Bewegung giebt: krönende Aufsätze, die sich schliesslich zu leichten Fialen ausbilden, Tabernakel, denen sich Statuen einfügen, Nischenschmuck u. dergl. Die Flächen zwischen diesem Gerüst erscheinen durch die Fenster belebt, über denen sich aber erst im späteren Verlauf der in Rede stehenden Epoche, und innerhalb dieser noch in schlichter Behandlung, die Giebel oder Wimberge erheben. — Der Thurmbau ist im Ganzen noch von einfach massenhafter Erscheinung. Auf verschiedne Weise, zum Theil nach Anleitung der schon in der romanischen Epoche angewandten Motive strebt man dahin, den Obergeschossen der Thürme den Charakter schlanken Aufsteigens zu geben, mit hohen Fensteröffnungen, mit leichten

erkerartigen Fialenthürmchen über den oberen Ecken, mit schlanker Helmspitze, die zwischen den letzteren emporschiesst. Es ist die Bemerkung vorweg zu nehmen, dass eine befriedigende Anflösung der in den obern Theilen des Thurmes ausgedrückten Bewegung in der französischen Gothik fast nirgend erreicht wird, vielmehr im Wesentlichen ihrer jungen Schwester, der deutschen Gothik angehört; der Wechsel der viereckigen Grundform in die achteckige, die sinnreiche Vermittelnng, in welcher derselbe ansgeführt wird, bildet das Hauptmotiv für die derartigen Ansführungen. Im Uebrigen fehlt es der Thurm-Architektur nicht an mehr oder weniger reicher dekorativer Ausstattung; mit der Dekoration der Façade, der Austheilung und dem Schmnck der Portale, der Fenster, der vielfach beliebten Nischengallerieen einigt sie sich zn einem höchst wirkungsreichen Ganzen.

Im Ornament tritt überall statt der romanischen Reminiscenz jene Nachahmung heimischer Naturform ein, zuerst in strengerer Behandlung, z. B. in den Blätterkelchen der Kapitäle, später in der Weise eines unbefangen spielenden Schmuckes.

Frankreich.

Die nenen baulichen Entwickelungen, zunächst im französischen Nordosten und in nnmittelbarer Fortsetzung der im Vorigen besprochenen Anfänge des gothischen Systems, kündigen sich in einfachen Motiven an.

Die Kathedrale von Soissons, deren Chor nnd Vorderschiffe (nach jenem nm etwas früher ausgeführten Querschiffflügel, S. 14) aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts herrühren, ist als ein charakteristisches Beispiel voranzustellen. Die Arkaden des Inneren haben Säulen, die nur erst an ihrer Vorderseite mit je einem Schafte besetzt sind; von dem letzteren werden die Dienstbündel getragen; die Fenster bestehen in der engern Zusammenordnung zweier schlanken Spitzbogenöffnnngen und einem offnen Rnnd mit einfacher Kleeblattfüllung über diesen. Der Chor, halbrund, mit Umgang, hat einen Kranz von Absidenkapellen, deren Grundriss schon polygonisch ist. (Façade und Seitengiebel des Aeusseren sind später.) — Die Rnine der Kirche von Onrscamp, nnfern von Compiègne, zeigt ein verwandtes System in leichterer Durchbildung. — Das Schiff der Kirche St. Leu d'Esserent hat starke Rundpfeiler mit je vier Schaften, durch ein gemeinschaftliches Kapitäl abgeschlossen, nnd darüber aufsetzende Dienste; die Fenster denen der Kathedrale von Soissons gleich. — Die westlichen Theile der Kathedrale von Paris kommen für dasselbe Entwickelungsverhältniss in Betracht. Der eigenthümlichen Behandlung der Pfeiler zwischen den Seitenschiffen ist schon (S. 13) gedacht. Die Westfaçade [1] ist für die erste Feststellung des Systems von Bedeutung, die Norm für den gothischen Façadenbau des französischen Nordostens enthaltend, in stattlicher Fülle bei einer noch nüchtern geordneten, noch nicht rhythmisch entwickelten Austheilung: dreitheilig durch schlicht

---

[1] Denkmäler der Kunst, T. 50 (4).

emporsteigende Streben, mit drei grossen Portalen, einer Nischengallerie über diesen, einem grossen Kreisfenster im Mittelbau und spitzbogigen Fenstergruppen zu den Seiten, mit einer zweiten Gallerie am Fuss des Oberbaues der Thürme und leichter Erhebung des letzteren durch schmuckreich schlanke Fenstergruppen; die Portale mit einigen Unterschieden, welche auf eine verschiedenzeitige Anlage und auf ein, beim Beginn noch nicht entschieden festgestelltes System deuten, durchweg aber, in den Gewänden, den Bogengeläufen, in dem von letzteren umschlossenen Felde, von Sculpturen erfüllt, in einer Weise, welche das Gefüge und die Wirkung ihrer architektonischen Formation schon beeinträchtigt und hier um so auffälliger ist, als die Portalcomposition an sich noch eines kräftigen architektonischen Einschlusses entbehrt; das Kreisfenster mit schlichter Maasswerkfüllung, welche die später glänzend entwickelte Rosenbildung in noch einfacher Anlage zeigt; die Thürme mit einfach horizontalem Abschluss, (der aber nicht in der ursprünglichen Absicht lag). Später, wie bereits angedeutet, ist die Veränderung des Oberbaues der Mittelschifftheile, die in der Anordnung hoher Maasswerkfenster den schon anderweit zur Entwickelung gelangten Systemen folgt; noch später, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und in den ausgeprägten Dekorativformen dieser Zeit, ist der Bau der beiden Querschiffgiebel. — Für die Anlage der Thurmspitzen, die der Kathedrale von Paris (wie der Mehrzahl der französischen Kathedralen) fehlen, giebt der Oberbau des Südwestthurmes der Kathedrale von Senlis ein bezeichnendes Beispiel, von doppelt günstiger Wirkung dadurch, dass hier, eine seltne Ausnahme im Bereiche der französischen Gothik, ein schlank achteckiges Obergeschoss angeordnet ist, über welchem die Spitze aufschiesst.

Andre Denkmale zeigen in andrer Weise eine Fortbildung des Systems von den gewonnenen Elementen aus. So die um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendete Kirche von Mantes, ein Werk der Pariser Bauschule, mit manchen Eigenheiten der Construction und Behandlung, auch (im Façadenbau) mit einer Einwirkung des gothischen Systems der Normandie, (s. unten). — So der im J. 1257 geweihte Chor der Kirche von St. Quentin, der sich dem bei St. Remy zu Rheims ausgebildeten System anschliesst. Aehnlich der Chor der Kirche von Orbais (Marne). — So die Kirche Notre-Dame zu Ham, verschiedenzeitig, noch mit einem grossen Kryptenbau, von massig frühgothischer Behandlung. — So noch mannigfache Beispiele in Isle-de-France: die westlichen Theile von St. Séverin zu Paris, die Kirche von Mont-Notre-Dame und die von Presles bei Soissons, die der Minimen zu Compiègne, die von Mouchy-le-Châtel und von Marissel bei Beauvais, St. Gervais zu Pont-St. Maxence, der Kreuzgang neben der Südseite der Kathedrale von Laon, u. s. w. Auch in der Champagne: die Kirche von Rampillon, Notre-Dame zu Donnemarie, die von St. Ménéhould, u. a. m. — Von selbständiger Bedeutung sind einige stattliche Saalbauten, deren Wölbung von leichten Säulenreihen getragen wird: die Salle des Mores (oder Salle des Morts) zu Ourscamp, und besonders das reizvolle Refectorium von St. Martin des Champs zu Paris. Die Fenster des letzteren haben jene Zusammenordnung von je zwei schlanken Spitzbogenöffnungen und

einem Rund über diesen, das sich hier bereits zur zierlichen Fensterrose ausgebildet zeigt.

Die eigentlich grosse und starke Durchbildung des Systems erfolgt an einer Reihe grossräumig erhabener Kathedralen, deren Meister das Ueberkommene mit erneuter Kraft aufnehmen, zur höheren Folgerichtigkeit, zur mächtig gesteigerten Wirkung entwickeln und in stetigem Fortschritt der Vollendung entgegenführen.

Die Kathedrale von Chartres[1] ist das erste dieser Gebäude; sie wurde nach einem Brande von 1195, mit Beibehaltung einiger älteren



Refectorium von St. Martin des Champs zu Paris. (Nach de Guilhermy.)

Stücke im Westbau, aufgeführt und 1260 nach Vollendung der wesentlichen Theile geweiht. Einem dreischiffigen Langbau und einem ebenfalls dreischiffigen Querbau fügt sich ein fünfschiffiger Chor an, halbrund schliessend, mit Umgängen und der Anlage vortretender Kapellen, bei denen aber der feste Zusammenschluss in etwas willkürlicher Weise vermieden ist. Rings unter den Seitenschiffen und Chorumgängen läuft ein kryptenartiger Unterbau hin. Die inneren Verhältnisse sind die einer feierlichen Würde, mit hohen Schiffarkaden und noch maassvoller Aufgipfelung des Mittelraumes, (im Mittelschiff 45 Fuss breit und 108 F. hoch;) die Pfeiler mit je vier Diensten versehen und in dieser Composition (ob-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 50 (1).

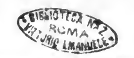
gleich in einem eigenen Wechsel runder und polygonischer Formen) nach einem bestimmten Princip durchgebildet; die Fenster noch in jener schlicht zweitheiligen Anordnung, doch mit schon sehr reicher Rosenbildung des Runds über den beiden Spitzbogenöffnungen. Das Strebesystem des Aeusseren mit den Anfängen dekorativer Entwickelung, durch einen bunten Arkadenschmuck über den Strebebögen eigenthümlich reich, wenn auch in noch spielender Weise ausgestattet. Das gesammte Aeussere auf einen höchst reichen Thurmbau (über allen Ecken und über der mittleren Durchschneidung der Schiffe) angelegt, von dessen oberen Theilen aber nur die des westlichen Façadenbaues, deren gesetzliche Entwickelung zugleich durch die erhaltenen Theile der älteren Anlage beeinträchtigt war, zur Ausführung gekommen sind. Dafür die Giebelseiten des Querbaues in vorzüglich stattlicher und wirkungsreicher Entfaltung, mit vortretenden Portalhallen, die im vollsten Maasse mit Sculpturen geschmückt sind, bei denen aber diese Ausstattung einigermaassen durch die architektonischen Hauptformen zusammengehalten bleibt, und mit prachtvollen Rosenfenstern in ihren oberen Theilen. — Neben der Kathedrale ist die Kirche St. Père zu Chartres zu erwähnen, ein verschiedenzeitiger Bau, neben romanischen Theilen zugleich der strengern und fortschreitenden Entwickelung der Gothik angehörig.



Chorfenster der Kathedrale von Chartres. (Nach Fergusson.)

Hierauf folgt die Kathedrale von Rheims,[1] 1212 gegründet, um den Schluss des Jahrhunderts, durch Meister Robert von Coucy (gest. 1311), vollendet: eine vollentwickelte Plananlage, doch im Unterbau noch mit den Elementen alterthümelnder Behandlung, im Querschiff sogar noch mit entschiedenen Romanismen, (von denen man sich überhaupt in der Champagne schwerer frei macht als z. B. in Isle-de-France), im Aufbau auf schon sehr machtvolle Höhenwirkung berechnet (im Mittelschiff 38 F. breit und 115—120 Fuss hoch und dem entsprechend in kräftiger Weise durchgebildet; in den Oberfenstern das erste selbständige Entwickelungsmoment des Maasswerksystems, in noch völlig strenger Fassung; im Aeussern ein Strebesystem von klarer, einfach edler Durchbildung; der Aufbau des Aeusseren abermals mit glänzend reicher Thurmanlage, von deren Obertheilen aber, nach einem Brande von 1481, nur die der Façade, und auch diese ohne ihre krönenden Helmspitzen, übrig geblieben sind. Die Façade, das klassische Muster des französischen Systems, in gleichartiger Breitengliederung zwischen den Streben und in rhythmischer Folge der Geschosse; die Portale hallenartig zwischen den Streben vortretend, allerdings mit Sculpturen wiederum überladen, doch durch Giebelbauten, ein erstes Beispiel der gothischen Scheingiebel, wirksam gekrönt und abgeschlossen; in dem glanzvoll durchgebildeten Rosenfenster des Mitteltheils,

[1] Denkmäler der Kunst, T. 50 (8), 51 (1).



in den spitzbogigen Fenstergruppen der Seitentheile, der leicht aufsteigenden Thurmgeschosse von glücklicher Wirkung. — Die Kirche St. Nicaise zu Rheims, 1229 von Hugo Libergier gegründet, später unter Leitung jenes Robert von Coucy gebaut, im 18. Jahrhundert abgerissen, scheint ein Werk verwandten Charakters gewesen zu sein; der Façadenbau erschien, alten Abbildungen zufolge, in minder reicher Ausstattung, doch



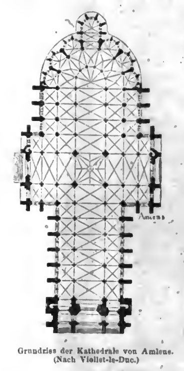
Façade der Kathedrale von Rheims. (Nach Chapuy.)

in kraftvoller Wirkung (in einigen Motiven an das System deutscher Gothik anklingend.) Die Arkaden des erhaltenen Kreuzganges haben die bezeichnenden Formen des 13. Jahrhunderts.

Sodann die Kathedrale von Amiens,[1] 1220 gegründet und 1288 in ihren Haupttheilen beendet, unter Leitung der Baumeister Robert von Luzarches, Thomas von Cormont und dessen Sohn Renault ausgeführt. Hier sind es der Grundplan, dreischiffig mit fünfschiffigem Chore

[1] Denkmäler der Kunst, T. 50 (3, 9).

und durchgebildetem Polygonal-Kapellenkranz um dessen Umgang, und der Aufbau des Inneren, welche die vollendetste Ausbildung französischer Gothik zeigen; der Innenraum von abermals gesteigertem Höhendrange (das Mittelschiff 38 Fuss breit und 132 F. hoch), aber in strengerem Adel durchgebildet, die Fensterarchitektur in schon reich gruppirter Entwickelung ihres Stab- und Maasswerkes. Die westliche Hälfte der Kathedrale ist älter als die östliche; die letztere hat daher einige charakteristische Elemente der schon jüngeren Entfaltung des Systems: jene unmittelbare Vereinigung der Triforien mit dem System der darüber befindlichen Oberfenster, im Aeusseren die Anordnung von Wimbergen (doch



Grundriss der Kathedrale von Amiens. (Nach Viollet-le-Duc.)



Kathedrale von Amiens. System des Schiffbaus. (Nach Viollet-le-Duc.)

noch von sehr schlichter Fassung) über den letzteren, und zugleich eine schon zierliche Behandlung des Strebesystems. Von ansehnlicher Entfaltung des Thurmbaues ist bei dieser Kathedrale abgesehen. Ein ursprünglich vorhandener Mittelthurm wurde 1529 durch Brand vernichtet und darauf durch einen leichten Holzbau ersetzt. Selbst die Façade erscheint ursprünglich nicht auf eine Krönung durch Thürme berechnet; sie bildet eine dekorative Bauvorlage von mässiger Tiefe, in der üblichen Weise sehr reich, doch nicht in sehr glücklicher Gesammtanordnung ausgestattet. Zwei später hinzugefügte Thurmaufsätze sind, weil die Grundfläche eines jeden nur ein halbes Quadrat ist, von ungünstiger Wirkung. (Ausserdem gehören noch einige andre Stücke späterer Ausführung an.)

Ferner die Kathedrale von Beauvais, von der jedoch nur Chor und Querschiff zur Ausführung gekommen sind. Ihr Bau, nach 1225 begonnen, scheint erst seit 1240 rüstig betrieben zu sein; der Chor war 1272 beendet. Er folgt dem System von Amiens, in noch leichterer, schon eigenthümlich flüssiger Ausbildung der Formen und in einer Entwickelung des aufsteigenden Elements, die über das Maass der reinen Wirkung bereits erheblich hinausgeht. (Das Mittelschiff 45 Fuss breit und 146 F. hoch.) Das technische Vermögen war jedoch für die gesicherte

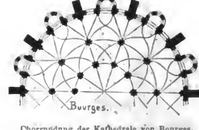


Innenansicht des Chores der Kathedrale von Beauvais. (Nach Chapuy.)

Durchführung solches Strebens noch nicht hinlänglich gereift; ein Einsturz des Baues im J. 1284 führte zu einer Herstellung, die, mit einer Verdoppelung der inneren Stützen, das klare System noch mehr beeinträchtigte. (Der Querbau gehört dem Anfange des 16. Jahrhunderts an.)

Andre Monumente von Bedeutung stehen mit den baulichen Schulen, welche sich an diesen Kathedralen bethätigen, in nahem Zusammenhange, zum Theil zugleich durch charakteristische Eigenheiten ausgezeichnet.

Der Schiffbau der Kirche von St. Denis, 1231—1281, erscheint der Bildung der jüngeren Theile der Kathedrale von Amiens verwandt, in edler, günstig wirkender Behandlung, eigenthümlich durch eine eckige, aber zugleich in eine flüssige Gliederung aufgelöste Pfeilergrundform. Die Kathedrale von Troyes, im Chor zumeist dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts angehörig, in den übrigen Theilen namhaft später, hat eine ähnliche Formenbildung. — Die Kathedrale von Bourges,[1] in der Hauptsache ebenfalls aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts (und mit jenen älteren, spätromanischen Seitenportalen, I, S. 533) folgt dem fünfschiffigen Plane und der allgemeinen Anordnung der Kathedrale von Paris, erhebt diese aber auf eine neue Stufe der Entwickelung, durch Beseitigung der Emporen über den inneren Seitenschiffen und die hiemit gewonnene Erhöhung der letzteren, so dass die Räume sich, in sehr eigner Wirkung, von den niedern äussern Seitenschiffen bis zu dem hohen Mittelschiffe dreifach abstufen. Aehnlich, aus der Mitte des Jahrhunderts und in leichterer Durchbildung, der Chor der Kathedrale le Mans, der ausserdem durch eine reiche, eigenthümlich geschichtete Kapellenumgebung bemerkenswerth ist. — Sodann die Kathedrale von Tours, ein in kleineren Maassen sehr glücklich durchgeführtes Nachbild der Kathedralen der nordöstlichen Lande. (Die Façade später.) In verwandter Behandlung die dortige Kirche St. Julien.



Chorrundung der Kathedrale von Bourges. (Nach Viollet-le-Duc.)

Es schliesst sich dem in der Reihe jener Kathedralen ausgesprochenen Entwickelungsgange ferner eine Folge von Kapellen an, die durch die sorgliche, zum Theil glänzende künstlerische Durchbildung und manche Besonderheit der Anlage wiederum eine hervorstechende Bedeutung haben. Als solche sind zu nennen: die erzbischöfliche Kapelle zu Rheims, aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, doppelgeschossig (mit niederem Untergeschoss) und in noch charakteristisch strenger Behandlung. — Die Schlosskapelle von St. Germain-en-Laye, mit schon stattlich dekorativer Entfaltung ihres Fenstersystems. — Die königliche Hofkapelle von Paris, die sogenannte „Sainte-Chapelle", 1245 bis 1248 durch Peter von Montereau gebaut, gleich der von Rheims mit niederem Untergeschoss; der Innenbau in reich gegliederter Entfaltung und mit einer, auch polychromatischen Dekoration, deren bunter Farbenwechsel aber die Klarheit des Eindrucks schon wesentlich beeinträchtigt; das Aeussere durch die noch etwas spielende Anordnung primitiv gestalteter Wimberge, vielleicht des frühsten Beispieles dieser Form, über den grossen strenggegliederten Maasswerkfenstern besonders bemerkenswerth. Einzelne Stücke der Ausstattung später, zum Theil der gegenwärtig erfolgten Herstellung der Kapelle angehörig.) — Die nicht mehr vorhandene

[1] Denkmäler der Kunst, T. 50 (2).

Frauenkapelle bei St. Germain-des-Prés zu Paris, von demselben Meister gebaut und 1255 vollendet; — die Frauenkapelle am Chorumgange der Kirche von St. Germer; u. s. w.

Noch sind als namhafte Anlagen des 13. Jahrhunderts anzuführen: die Kirche von St. Martin-aux-Bois unfern von Clermont (Oise), —



Sainte-Chapelle zu Paris. Obertheil der Fenster und Strebepfeiler. (Nach Gailhabaud.)

die Kathedrale von Meaux, die nach 1238 begonnene Kathedrale von Châlons-sur-Marne und die 1262 gegründete Kirche St. Urbain zu Troyes, die drei letzteren jedoch, durch Umwandlung oder langsamere Fortführung der ursprünglichen Anlage, in überwiegendem Maasse späteren Epochen angehörig.

Einige burgundische Bauten, welche dem gothischen System des 13. Jahrhunderts angehören, zeigen eine Neigung zu alterthümlichen Elementen, zum Theil in eigenthümlicher Fassung. Die Kirche Notre-Dame zu Dijon ist ein massenhaft behandelter Bau, im Inneren mit kräftigen, primitiv gothischen Säulenarkaden; ausgezeichnet durch den Vorbau der Westseite, der unterwärts, nach altburgundischer Art, eine geräumige Vorhalle, oberwärts eine Empore bildet, durch geräumige Arkaden geöffnet, über denen ein Doppelgeschoss zierlich luftiger Säulengallerieen angeordnet ist. — Der Chor der Kathedrale von Auxerre, 1215—34, hat

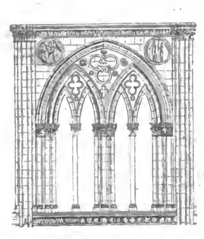
im Inneren theils Säulen, theils gegliederte Pfeiler und eine Absidenkapelle, die sich durch eine überaus zierliche Arkade, nach dem Motiv von St. Remy zu Rheims, nach dem Chorumgange öffnet. (Die übrigen Theile der Kathedrale sind später.) — Die Kirche von Sémur-en-Auxois hat eine vorzüglich anmuthige Durchbildung jenes zweitheiligen Fenstersystems mit darüber gestellten Rosettenrund. (Der Kreuzgang neben der Kirche in etwas schwererer Behandlung.)

Die Normandie folgt seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts dem gothischen System der östlichen Lande in umfassender Weise; aber auch sie hält gern an alterthümlichen Grundzügen fest und führt, in Wechselwirkung mit diesen, zu einer Durchbildung charakteristisch eigner Motive. Die bedeutende Entwickelung, welche hier in den späteren Epochen des romanischen Styles stattgefunden, die energische Consequenz, welche sich dabei ebenso in der Gesammtgestaltung wie in der Behandlung des Einzelnen geltend gemacht hatte, das kecke und frische Spiel der dekorativen Ausstattung, alles dies war dem Geiste der normannischen Meister noch zu wenig entfremdet, als dass es nicht auch bei Aufnahme der gothischen Formen hätte eine mehr oder weniger bestimmende Nachwirkung ausüben sollen. Zugleich (und wohl aus demselben Grunde) erscheint hier nur ein geringes Bedürfniss bildnerischer Ausstattung. So entwickelt sich namentlich der Façadenbau in ähnlich strenger, fest in sich geschlossener Weise wie schon in der Epoche des romanischen Styles, zumeist ohne die Ueberfülle bildnerischer Zuthat, welche der Gothik der östlichen Nachbarlande eigen ist.

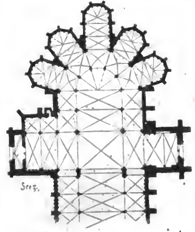
Einige Monumente aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts nehmen für den Innenbau das System der einfachen Säulenarkaden auf, zumeist in massiger Haltung und mit Reminiscenzen der romanischen Disposition oder Behandlung. So die 1226 geweihte Kirche von Louviers, die Stiftskirche von Mortain, die Kathedrale von Lisieux. Die letztere, seit 1226 (wie es scheint) erbaut, hat zugleich eins der früheren Beispiele der normannischen Façadenanlage in ansehnlicher Durchbildung, schon nicht ohne schmuckreiche Gliederung innerhalb der strengen Grundformen.

Die Kathedrale von Rouen enthält verschiedene Grundformen des baulichen Systems. Der Hauptbau fällt in die Zeit von 1200—1280; einzelnes Wenige mag aus früherer Anlage beibehalten sein; Andres, besonders im Aeusseren, gehört den Spätepochen der Gothik an. Im Chor herrscht das System der Säulenarkaden, mit alterthümlich romanisirenden Absidenkapellen; im Schiff, welches dem Anscheine nach ursprünglich auf Emporen berechnet war, ein System gegliederter Pfeiler, dem von Fécamp (S. 15) vergleichbar. Die Façade hat eine eigenthümliche, auf mächtige Breitenausdehnung berechnete Anlage, mit zwei Thürmen, die als selbständige Massen über die Seitenfluchten des Ganzen vortreten; die alten Theile der Façade haben einen sehr primitiven Charakter, doch ist dieselbe zum grösseren Theil von späteren Dekorationen bedeckt. — Die Abteikirche von Eu folgt im Innenbau den Systemen der Kathedrale von Rouen.

Der Chor von St. Etienne zu Caen, in der reichen Plananlage der Monumente von Isle-de-France, im Aufbau dem der romanischen Vorderschiffe (I, S. 445) sich anschliessend, hat eine zierlich flüssige, dekorativ reiche Gliederung, welche das dekorative Element der jüngsten romanischen Monumente der Normandie nach den Principien der Gothik umgewandelt zeigt, im Einzelnen noch mit eigentlicher romanischer Reminiscenz und mit allerlei Zeugnissen eines individuellen künstlerischen Beliebens. — Die Kathedrale von **Bayeux**, die in ihren Schiffarkaden jenes reizvolle Muster jüngster romanischer Architektur bewahrt, zeigt eine ähnliche, doch mit grösserer Consequenz in Betreff der gothischen Formation durchgeführte Behandlung. Beide Gebäude enthalten, besonders in Gallerie-Arkaden, mancherlei Maasswerkfüllung von eigner, schematisch parallelistischer Führung der Bogenlinien, — in einem System, welches namentlich in der englischen Gothik lebhaften Beifall findet. Die Kathedrale von Bayeux ist zugleich durch den ansehnlichen Façadenbau von Bedeutung. — Auch die Kathedrale von **Coutances** schliesst sich



Chortriforium in der Kathedrale von Bayeux. (Nach Pugin.)



Grundriss des Chores der Kathedrale von Séez. (Nach Viollet-le-Duc.)

dieser Richtung an; doch wandelt sich das spielend Dekorative der ebengenannten Bauten hier wiederum zur grössern Strenge. Ihr Aeusseres ist durch eine glücklich durchgeführte massenhafte Energie von Bedeutung; ihre Façadenthürme steigen kühn, in den oberen Theilen mit leichter Kraft, empor.

Die Kathedrale von **Séez** hat das System eines kühn aufgegipfelten Säulenbaues mit leichten Diensten. Der Chor, eine Erneuung der Zeit um 1260, hat einen Kranz von stark hinanstretenden Polygonalkapellen, deren gestreckte Seitenwandungen dem verwegenen Aufbau wohl eine entgegenstrebende Festigkeit geben sollten. — Die, zumeist veränderte Kirche von **St. Pierre-sur-Dives** hat dieselbe Choranlage.

Die Kirche Ste. Clotilde zu **Grand-Andelys**, die Reste des Chores

der Kirche von Jumièges, die zum Theil oder völlig verschwundenen (und nur in bildlicher Darstellung erhaltenen) Reste der Kirchen von Mortemer und St. Wandrille, das Refectorium von Bonpont sind als andre Beispiele der Epoche zu nennen. Ebenso der zierlich leichte Kreuzgang der Klosterfestung von Mont-St. Michel, unfern von Avranches, der sich, in sehr eigenthümlicher Behandlung, der Weise englischer Frühgothik anschliesst.

In der Bretagne sind als frühgothische, zum Theil noch übergangsartige Beispiele die klösterlichen Reste von Beauport bei Tréguier, die älteren Theile der Kathedrale von St. Brieuc, die Reste des Klosters der Cordeliers zu Quimper anzuführen.

Eigenthümliches hat die Kathedrale von Dol, namentlich der Schiffbau: mit Säulen, denen sich als Träger der Scheidbögen die üblichen Dienste anlehnen, während als Träger für die Gewölbgurte frei vortretende Schafte von zierlich malerischer Wirkung, angeordnet sind. Der Chor, mit gegliederten Pfeilern und geradlinigem Abschluss der Ostseite, scheint jünger zu sein.

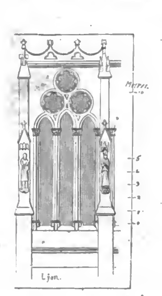
Die Kirche St. Sauveur zu Redon, seit 1252 aufgeführt, doch in ihren westlichen Theilen zumeist zerstört, ist ein ansehnlicher, durch ein kräftiges Strebebogensystem ausgezeichneter Granitbau.

Der französische Süden, so reich und glänzend in der Epoche des romanischen Styles, zeigt in der gothischen Epoche und zunächst in der des 13. Jahrhunderts eine ungleich geringere monumentale Bethätigung. Die Albigenserkriege, die Blutgerichte zur Unterdrückung der ketzerischen Gedanken hatten die materielle und die geistige Blüthe des Landes auf eine allzu lange Dauer vernichtet. Wo die gothische Stylform Eingang findet, erscheint sie zumeist in dumpfer Behandlung oder mit mannigfachen Reminiscenzen der heimisch romanischen Formenweise versetzt. Nur in einzelnen Fällen wird das nordische System unmittelbar in die Lande des Südens übergetragen, doch auch hiebei nicht ganz ohne Modificationen, welche sich aus der Formenstimmung des Südens ergaben. Ueberall herrscht, wenigstens im Aeusseren dieser Architekturen, eine feste massenhafte Lagerung vor.

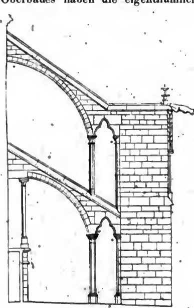
So findet sich die Aufnahme frühgothischer Bauformen in mehr oder weniger bezeichnender Vermischung mit den romanischen Reminiscenzen von St. Barnard zu Romans bei Valence, an der Kirche von St. Antoine bei Vienne, an den jüngeren Theilen der Kathedrale von Vienne, an den Ruinen von St. Felix zu Montseau und der nach 1220 begonnenen Kirche von Vignogoul (beide im D. Hérault), an St. Paul zu Narbonne, 1229 gegründet, am Chor der Kirche von Simorre, unfern von Toulouse. — Diesen Gebäuden schliessen sich, in ähnlichem Verhältniss, ein Paar zierliche Kreuzgangshallen an: im ehemaligen Augustinerkloster (dem jetzigen Museum) zu Toulouse und bei der Kirche von Arles-sur-Tech im Roussillon. — Dagegen haben die Kirche von Valmagne (Hérault), seit 1257, St. Majan zu Villemagne (ebenda), St. Paul

zu Clermont-l'Hérault, 1313 beendet, und die Kirche von Lodéve, eine selbständigere gothische Fassung und Gliederung, doch zumeist in etwas barbaristischer Behandlung und völlig in der massenhaften Schwere der Aussenformen.

Einen lebhafteren, zur bedeutenderen Wirkung durchgebildeten Anschluss an den frühgothischen Styl der französischen Nordlande zeigt zunächst die Kathedrale von Lyon. In ihren östlichen Theilen, dem einfach polygonisch geschlossenen Chore und den Thürmen neben diesem, wiederum noch mit romanischen Reminiscenzen, entfaltet sich in ihrem Schiffbau ein klares und harmonisches System auf der Grundlage des gegliederten Pfeilers. Die Fenster ihres Oberbaues haben die eigenthümliche



Kathedrale von Lyon. Aeussere Architektur der Oberfenster. (Nach Peyré.)


Strebesystem am Oberbau der Kathedrale von Clermont-Ferrand. (Nach Viollet-le-Duc.)

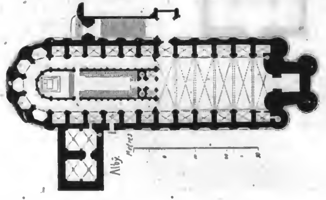
primitive Gruppenbildung von je drei Spitzbogenöffnungen und drei kleinen Rosen über diesen. Die Façade, von einer flach dekorativen Anlage, ein nur geringes Verständniss des nordischen Motives bekundend, gehört in der Hauptsache den jüngeren Epochen an.

Achnlich, in einer Fassung von schlichter und kraftvoller Strenge, einige Bauwerke der angrenzenden Gebiete der französischen Schweiz: die Kathedrale von Lausanne, 1235—75, im Chor wiederum mit romanischen Reminiscenzen (burgundischen Styles), im Schiff mit einem Wechsel von gegliederten Pfeilern und Säulen; — die jüngeren Theile der Kathedrale von Genf; und das Schiff von Notre-Dame zu Neuchâtel, 1276 geweiht.

Die Anlage dreier Kathedralen zeigt den unmittelbaren Anschluss an die ausgebildete Schule der nordöstlichen Districte Frankreichs, mit Modi-

ficationen, die, zum Theil durch das Material bedingt, im Wesentlichen nur die Gestaltung des Aeussern betreffen. Das zumeist durchgeführte Gebäude von diesen ist die Kathedrale von Clermont-Ferrand in der Auvergne, 1248 begonnen, der Chor 1285 geweiht, das Uebrige (mit Ausschluss der fehlenden Façade) später vollendet. Das Material ist eine harte Lava, deren Beschaffenheit zu einem Strebesystem von leichter Kühnheit Anlass gab, während gleichzeitig die horizontale Lagerung der Hauptlinien des Aeussern vorherrschend blieb. — Sodann der Chor der Kathedrale von Limoges, ein Werk von völlig ähnlicher Beschaffenheit, bei ähnlich hartem (Granit-) Materiale. (Der Querbau später, das Vorderschiff, mit älteren Resten, unausgeführt.) — Der dritte Bau ist der Chor der Kathedrale von Narbonne, 1272—1332, durch grossartige und kraftvolle Kühnheit der Verhältnisse ausgezeichnet. (Auch hier das Uebrige fehlend.)

Eine Bauform, die in der Gothik des französischen Südens zu einer selbständigeren Ausprägung führt, beruht in der Anlage einschiffiger Kirchen, wie solche schon früher, durch das System der tonnengewölbten Decke, in der romanischen Epoche vielfach vorgekommen waren. Das



Grundriss der Kathedrale von Alby. (Nach Chapuy.)

Vorderschiff der Kathedrale von Toulouse ist ein einfach charakteristisches Beispiel frühgothischer Art. — Die Anlage bereichert sich durch niedrige Kapellen, welche zwischen den Strebepfeilern hinaustreten, wie an den Kirchen der Unterstadt von Carcassonne und an der von Montpezat (Tarn-et-Garonne). — Sie giebt sodann, indem die ganze Masse des Strebepfeilers in das Innere gezogen wird, zu eigenthümlich kraftvoller Durchbildung Anlass. So an der 1282 gegründeten Kathedrale von Alby. Der Bau der letzteren und mit ihm die Entwickelung des Systems gehört indess wesentlich den folgenden Epochen an.

Der eigenthümlichen Mischungen romanischer und gothischer Disposition und Stylform in den Districten des französischen Westens, der Uebergänge zwischen beiden, der Hauptbeispiele solcher Erscheinung an

Ste. Radegonde und an der Kathedrale von Poitiers, an der Kathedrale und andren Bauten von Angers ist schon (I, S. 527 und 529) gedacht. Die Gestaltung des baulichen Systems, welches die aus dem Romanismus jener Gegend überkommene Anlage in gothischer Musterung durchgebildet zeigt, wird mit dem Namen des „anjovinischen Styles" bezeichnet. Die Dekoration der Façade, wie die der Kathedralen von Angers und von Poitiers, befolgt dabei im Wesentlichen das nordische Vorbild.

Uzeste

Grundriss der Kirche von Uzeste. (Nach Parker.)

Ein verwandtes Beispiel, von grossartig räumlicher Entwickelung, ist das Schiff der Kathedrale von Bordeaux, seit 1252 gebaut. — Ein zierliches Dekorationsstück, mit alterthümlicher Reminiscenz, welche auf dieselbe Richtung hindentet, ist die südliche Portalhalle von St. Severin, ebendaselbst, vom J. 1267.

Anderweit zeigt sich auch hier unmittelbare Uebertragung nordischen Systems. So an der (im Innern erheblich veränderten Kathedrale von Bazas, deren Plan das Muster von Séez aufnimmt, (während die dortige kleine Kirche des Mercadel in alterthümlicherer Weise der heimischen Richtung zugewandt ist), und an der Kirche von Uzeste, unfern von Langon, die aber schon dem Uebergange in die Epoche des 14. Jahrhunderts angehört.

Die Niederlande und Lothringen.

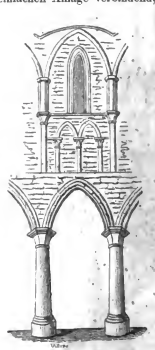
Bei Uebertragung der gothischen Bauform nach Deutschland sind vorerst die westlichen Vorlande zu betrachten. Früher in einem nahen Verhältniss zu den Cultur-Elementen der deutschen Rheinlande, zum Theil unmittelbar von diesen abhängig, bereiten sie sich nunmehr zu einem Zwischengliede zwischen französischer und deutscher Art. Doch ist es zunächst mehr der Mangel einer entschiedenen Auffassung als ein Verhalten von charakteristischer Eigenthümlichkeit, was dieser Stellung Vorschub giebt. Es werden die allgemeinen Grundzüge des neuern baulichen Systems aufgenommen, ohne dass man auf ihre principielle Durchbildung sonderlich Bedacht nimmt. Romanische Reminiscenzen wirken als zufällige Bedingnisse ein. Wo man sich den reicheren Planformen und Gliederungen der französischen Meisterwerke zuwendet, fehlt zumeist doch die verstandene Wiedergabe des Systems.

Vornehmlich gilt dies von der umfassenderen Thätigkeit der nördlichen Districte, der Provinzen von West-Niederland.

Ein nicht mehr vorhandenes ansehnliches Monument, die Kathedrale

von Arras, scheint sich der strengeren Behandlung nordfranzösischer Frühgothik angeschlossen zu haben, mit gekuppelten Säulen im Chorraume und schlichten ungegliederten Fenstern. — Eine zweite ebenfalls zerstörte Kathedrale, die von Lüttich, scheint solcher Entwickelung von noch romanischer Grundlage aus, mit massenhaften Pfeilern im Innern, nachgestrebt zu haben.

Ein schlicht gothischer Säulenbau, zum Theil mit romanisirenden Einzelformen, zum Theil einer dekorativen Ausstattung abgewandt, zum Theil die mehr formenreichen Bildungen des französischen Styles mit der einfachen Anlage verbindend, erscheint durchweg als vorherrschend. Es gehören hieher, in Süd-Brabant: das Schiff der Kirche von Villers (drittes Viertel des 13. Jahrhunderts), der ältere Theil der Frauenkirche von Diest (um 1253), der Chor von St. Léonard zu Léau, der im Aeusseren eine einfach gothische Nachahmung der krönenden Dachgalerie hat, welche in der deutsch-romanischen Architektur häufig vorkommt; — im Hennegau die Ruine der Kirche von Alnes; — in Namur die in einem eigen alterthümlichen Style behandelte Kirche Notre-Dame zu Dinant; — in Limburg die seit 1240 erbaute Kathedrale von Tongern, in deren Innerem Pfeiler und Säulen wechseln. — So auch ein Paar schlichte Dominikanerkirchen, namentlich die zu Löwen, aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts. — Ebenso, als Beispiele reicherer Durchbildung, die unvollendete Kirche Ste. Walburge zu Furnes in Westflandern, das Schiff der Kathedrale von Ypern (angeblich 1254—66) und der Chor der Kathedrale von Brüssel, eine Fortführung der älteren Anlage (S. 498) in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, während die übrigen Theile dieses Gebäudes den folgenden Epochen der Gothik angehören.


Abteikirche von Villers. Schiffsystem. (Nach Schayes.)

Der Chor der Kathedrale von Gent (seit 1274) nähert sich im Plan und (ursprünglichem) Aufbau dem entwickelten System der französischen Kathedralen, doch nicht ohne eine eigene Vernüchterung desselben. — So auch der Chor der Kathedrale von Utrecht, von dem jedoch dahingestellt bleiben muss, ob sein Beginn noch in diese Periode fällt. — Am Meisten scheint sich die Kathedrale von St. Omer im westlichen Flandern dem ausgebildeten französischen Muster anzuschliessen, doch ebenfalls nicht ohne Eigenwilligkeiten in der Anlage.

Wesentlich abweichend ist die Marienkirche zu Utrecht, die sogen.

„Buurkerk." Sie folgt dem Beispiel mitteldeutscher Kirchen frühgothischen Styles, mit gleich hohen Schiffen und dienstbesetzten Rundpfeilern.

Neben den kirchlichen Bauten entstanden besondere Anlagen für städtische Zwecke, für genossenschaftlichen Verkehr, für gemeinsame Ausübung gewerblichen Betriebes. Die Halle der Tuchmacher zu Ypern (Halle-aux-draps, — das gegenwärtige Stadthaus), 1200—1304), ist ein

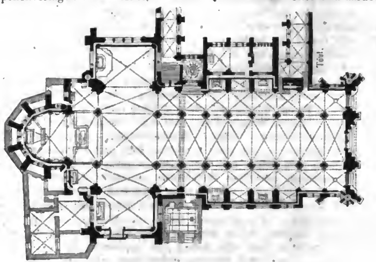


Halle zu Ypern. (Nach Chapuy.)

kolossaler Bau der Art, mehrgeschossig, zierlich gekrönt, von hohem Glockenthurm überragt. Die Halle zu Brügge (seit 1284, zum grossen Theil aus späteren Epochen) ist ein ebenfalls ansehnliches Gebäude. Von Stadthäusern datirt das zu Alost (jetzt Fleischhalle) aus dem 13. Jahrhundert. Für die Folge gewinnen diese Anlagen und ihre baukünstlerische Durchbildung eine sehr ausgezeichnete Bedeutung.

Lothringen hat ebenfalls einige frühgothische Kirchen mit schlichten Säulenarkaden im Inneren. So St. Martin zu Metz und St. Nicolas-de-Gravière zu Verden (1231).

Andre folgen dem mehr entwickelten Systeme des dienstbesetzten Rundpfeilers, doch zumeist in schlichterer Behandlung als in Frankreich und durchgängig ohne die reichen Chorpläne der dortigen Kathedralen. Hiezu gehören die Kathedrale von Toul (mit spätgothischer Façade) und die dortige Kirche St. Gengoult; die Kathedrale mit viereckigen Kapellenvorlagen in den Ecken zwischen Querschiff und Chor und darüber



Grundriss der Kathedrale von Toul. (Nach der Revue archéologique V.)

aufsteigenden Thürmen; St. Gengoult mit schrägliegend polygonischen Vorlagen an derselben Stelle, eine Disposition, die an St. Yved zu Braine (S. 14) erinnert und sich in der deutsch-rheinischen Gothik mehrfach findet. — Ebenso die Kirche St. Vincent zu Metz.

Eine Uebertragung des vollausgeprägten Systems der französischen Kathedralen zeigen die älteren Stücke der Kathedrale von Metz. Es sind die an den jüngeren Theilen der Kathedrale von Amiens ausgebildeten Motive, welche sich hier aufgenommen finden. Nur das derbere Verhältniss der Schiffarkaden, die schwerere Masse der Pfeiler, der Abschluss ihres Untertheils sammt den anlehnenden Dienstschäften durch einen gleichartig durchlaufenden starken Kapitälkranz, deutet es an, dass man hier, wenigstens im ersten Stadium des Baues, noch an eine minder freie Richtung gebunden war.

Deutschland.

Deutschland hatte lange, mit Sinn und Entschiedenheit, an der romanischen Stylform festgehalten; es nahm die gothische Form spät und zögernd auf; aber es wandte sich, als diess geschah, der Neuerung ebenso

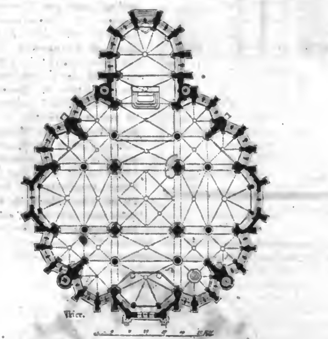
entschieden, mit ebenso sinnvoller Durchdringung der Aufgabe zu. Es ist hiebei zunächst anzumerken, dass sich die Momente des Uebergangs zwischen romanischer und gothischer Stylform in Deutschland überwiegend dem Bereiche der ersteren, dem Romanismus (wo die betreffenden Beispiele auch schon angeführt sind,) einreihen, indem bei dem einstweiligen Uebergewichte desselben die neuen Richtungen des Formensinnes vorerst noch seinem Gesetze untergeordnet bleiben; und dass nur wenige Beispiele deutscher Frühgothik zu nennen sind, in denen eigentliche romanische Reminiscenzen nachklingen.

Es ist das durchgebildete System der nordfranzösischen Gothik des 13. Jahrhunderts, welches Deutschland sich nunmehr aneignet. Bedeutende Beispiele setzen die Bestrebungen desselben fort. Doch treten Momente besonderer Fassung und Behandlung hinzu. Zunächst allerdings eine Nachwirkung des Romanismus; denn wenn man auch den Besonderheiten in der Ausprägung des letzteren bald durchaus entsagte, so blieb doch Etwas von seiner räumlichen Grundstimmung, von der Festigkeit, welche dem Aufbau seiner Werke zu Grunde gelegen hatte, von der quellenden Kraft seiner Einzelbildungen übrig, das sich unwillkürlich auch auf die neue Stylform übertrug. Dann, in Wechselwirkung hiemit, eine besondre Weise der Bauführung bei einer namhaften Zahl architektonischer Werke, welche durch jene Träger und Vermittler der neuen Zeitrichtungen, durch die neugestifteten geistlichen Bettelorden ausgeführt wurden, — in dem System des neuen Styles, aber in einer Zurückführung desselben auf ein schlichtes Maass, auf einfache und strenge Formen, auf entschieden primitive Grundzüge. Ein grösserer Grad von Strenge, von gehaltener Energie und zugleich, wo es auf entwickelte Gliederung ankam, von innerlicher Kraftfülle lässt sich hiemit von vornherein in der deutschen Behandlung des gothischen Systems wahrnehmen. Es fehlt nicht an Beispielen, welche mit dem excentrischen Höhendrange der französischen Gothik wetteifern; aber es wird überwiegend auf eine mehr beruhigte Wirkung des Ganzen hingestrebt. Es macht sich endlich eine entschieden abweichende Auffassungsweise, eine Richtung von ausschliesslich nationaler Besonderheit geltend. Sie entsagt der sich steigernden Aufgipfelung der Räumlichkeit, welche die französische Gothik — allerdings in der schliesslichen Entfaltung des alten Basilikensystems und allerdings in einem Gesetze von strenger Folgerichtigkeit — zur Erscheinung gebracht hatte; sie bildet das sogenannte „Hallensystem“ aus, die Räume des baulichen Inneren zur fest in sich abgeschlossenen Wirkung in gleichen Höhen bildend. Die Motive hiezu waren in der spätromanischen Architektur (in der westphälischen) bereits gegeben; das System findet zunächst, diesen Vorbildern folgend, in engern Kreisen Verbreitung, macht sich aber, schon von Anfang an, sporadisch auch in den übrigen Districten deutsch gothischer Architektur geltend.

So erscheint die letztere bereits in der ersten Epoche ihrer Bethätigung in lebhafter Mannigfaltigkeit, in wechselvollen Systemen, in verschiedenartiger Durchbildung, gegen die einheitliche Bestimmtheit der nordfranzösischen Gothik allerdings im Nachtheil, dafür aber den individuellen Kräften einen freieren Spielraum gewährend.

Die Monumente der **niederrheinischen** Lande enthalten vorzüglich ausgezeichnete Beispiele für die erste Einführung des gothischen Styles auf deutschen Boden, für die Uebertragung des französischen Systems in seiner reichen Durchbildung und in strenger Entäusserung seines Glanzes, für charakteristisch eigne Behandlung.

Noch übergangsmässig, im Fortschritt von zierlich romanisirender zu ausgebildet gothischer Behandlung erscheint die (unvollständig erhaltene) Kirche zu **Offenbach am Glan**. Sie wird im Wesentlichen dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts angehören. — Ihr gegenüber steht die **Liebfrauenkirche zu Trier**, 1227 bis bald nach 1243 erbaut, ein Werk von ebenso merkwürdiger Anlage wie Durchbildung: ein polygonisch gegliederter Centralbau, mit erhöhtem, in der Chorvorlage hinaustretendem

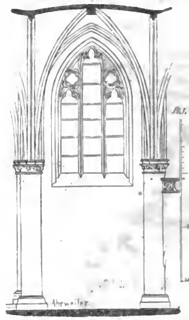


Grundriss der Liebfrauenkirche zu Trier. (Nach Ch. W. Schmidt.)

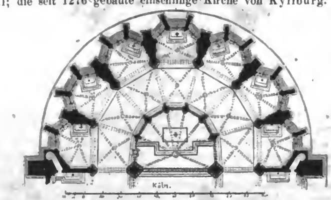
Kreuzraume und mit gedoppelten Absidenvorlagen in den Seitenräumen, welche das mehrgenannte Motiv des Chorbaues von St. Yved zu Braine (S. 14) auf die centrale Anordnung übertragen. Die Composition ist in scharfsinniger Berechnung durchgeführt, die Behandlung voll Geist und Leben, heimische, im Romanismus wurzelnde Gefühlsweise auf die Bedingnisse des gothischen Systems übertragend. In der Mitte des Inneren, als Träger eines Mittelthurms, sind vier dienstbesetzte Rundpfeiler, in den Seitenräumen schlanke Säulen angewandt; die Bögen und Gesimse reich, in quellenden Formen, gegliedert; die Fenster in strenger Maasswerkbildung, nach dem Motive der Kathedrale von Rheims; die Portale noch

von rundbogig romanischer Gesammtform, aber der Detailbildung des Uebrigen entsprechend.

Die Kirche des Cisterzienserklosters Marienstatt im Herzogthum Nassau, gleichfalls 1227 begonnen, hat die reiche französische Planform, mit einem Kranze von, noch halbrunden Absidenkapellen, dabei einen Aufbau von schlichtest gothischer Strenge, mit einfachen derben Rundsäulen. — Ihr reihen sich andre Bauten an, welche jene Reduction des gothischen Systems auf ein durchgehend einfaches Formengesetz bekunden: die Dominikanerkirche zu Coblenz (seit 1239), die Carmeliterkirche zu Kreuznach, die Minoritenkirche zu Köln (1260 geweiht), das Schiff der Kirche von Carden, das der Kirche St. Martin zu Münstermaifeld und einzelne Bautheile an andern Gebäuden, wie die Chöre der Stiftskirche von St. Goar und der kleinen Kirchen von Hirzenach, Namedy, Unkel. — So auch die Kirche von Tholey, ein Bau von einfach klarer Anordnung, mit schlicht polygonem Chorschluss an der Ostseite jedes ihrer drei Schiffe und mit einem Rundbogenportale, ähnlich dem der Liebfrauenkirche von Trier; die östlichen Theile der Kirche von St. Arnual; die seit 1276 gebaute einschiffige Kirche von Kyllburg.



Inneres System der Stadtkirche von Ahrweiler. (Nach F. H. Müller.)

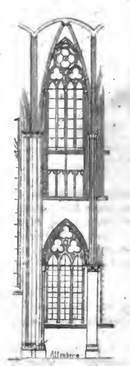


Chorhaupt des Domes von Köln. (Nach Boisserée.)

Dieselbe Behandlung zeigt ferner die Stadtkirche von Ahrweiler (1245—74). Sie schliesst, wie die von Tholey, dreichörig, aber mit

schrägliegenden Seitenchören. Zugleich ist sie als eins der Beispiele des Hallenbaues, mit gleichen Schiffhöhen, anzumerken. (In spätgothischer Zeit sind Emporen eingebaut.)

Die Uebertragung des französisch-gothischen Kathedralensystems, in der ganzen Fülle und Eigenthümlichkeit seiner Composition, im Plane wie im Aufbau, bekundet der Dom zu Köln,[1] 1248 gegründet und in dem ersten Stadium seines Baues, vermuthlich schon von dessen Anfang bis gegen den Schluss des Jahrhunderts, unter Leitung des Meisters Gerhard von Rile ausgeführt. Dieser Epoche gehört der Unterbau des Chores an. Das zumeist bestimmende Vorbild gewährte, wie es scheint, die Kathedrale von Amiens; es zeigt sich zugleich aber auch hier eine Strenge der Behandlung, die bei allem Reichthum des Systems auf eine völlig gehaltene Festigung desselben hinausgeht, und nicht minder der Beginn einer Gliederung von organisch bewegter Kraft, die für die deutsche Gothik zu fortschreitenden Erfolgen führen sollte. Der um den Schluss des Jahrhunderts erfolgte Beginn des Oberbaues des (1322 geweihten) Chores bezeichnet bereits, in flüssiger belebten Formen diese fortschreitende Entwickelung; er ist später in Betracht zu ziehen. Ebenso der mächtige fünfschiffige Vorderbau, dessen Anlage in solcher Weise aber schon, allem Anscheine nach, bei der Gründung des Chores beabsichtigt war. (Anzumerken ist die Mittelschiffbreite von 44 Fuss und die Höhe desselben von 140 F.)



Inneres System der Kirche von Altenberg bei Köln, vor ihrer Herstellung. (Nach W. Gerhardt.)

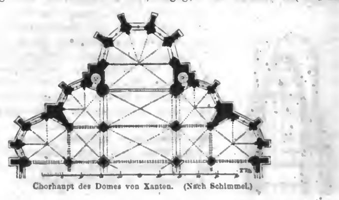
Ein gleichzeitiger Bau ist der der benachbarten Cistercienserkirche von Altenberg, 1255 gegründet. Auch sie hat eine Choranlage nach dem Plan der französischen Kathedralen, doch nur einen dreischiffigen Vorderbau. Bei geringeren Maassen als der Kölner Dom folgt sie in ihren Hauptformen wiederum der einfacheren Fassung der vorgenannten Gebäude, während gleichwohl die Einzelgliederungen, namentlich die der Bögen, eine flüssige, spielend bewegte Formation, noch an die alterthümlichere Gefühlsweise der Gliederungen der Liebfrauenkirche von Trier anklingend, haben. Die Vollendung des Baues reicht auch hier beträchtlich über die gegenwärtige Epoche hinaus. Die Einweihung fand 1379 statt. (Neuerlich nach einem verderblichen Brande hergestellt.)

Eine Einleitung zu jener neuen, anmuthig bewegten Ausbildung, welche am Oberbau des Kölner Domchores eintritt, zeigen die Reste der St. Wernerskirche bei Bacharach, eines in den Querschiffflügeln wie im eigent-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 54, f.

lichen Chore polygonisch schliessenden Baues. Eine im Jahr 1293 erfolgte Weihung bezieht sich auf den in edelster Gestaltung durchgebildeten östlichen Chorschluss. Die übrigen Stücke sind später. Der Vorderbau ist unausgeführt geblieben.

Einen Anschluss an die in der Kölner Dombauhütte geübte (französirende) Behandlungsweise, aber zugleich eine selbständige Verwendung des Systems zeigt der Dom von **Xanten**, 1263 gegründet (mit Beibehaltung einiger romanischer Reste). Er ist fünfschiffig, ohne Querschiff, jedes Schiff in chorartigem Polygon schliessend, aber die Chöre der Seitenschiffe schräg liegend, ähnlich wie zu Ahrweiler, doch durch die Verdoppelung in erhöht malerischer Wirkung. Die gedoppelten Seitenschiffe sind von gleicher ansehnlicher Höhe, dagegen das Mittelschiff (35 Fuss



Chorhaupt des Domes von Xanten. (Nach Schimmel.)

breit und nur 75 F. hoch) ohne die ausserordentliche Aufgipfelung des französischen Systems, in maassvoll gebundener räumlicher Entwickelung, der Art, dass auch hier in dem Ganzen wenigstens eine Neigung zu der Wirkung des Hallensystems ersichtlich wird. Die östliche Hälfte des Gebäudes wurde bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts erbaut; das Uebrige ist später, folgt indess, obschon in jüngerer Bildung, dem vorgezeichneten System.

Aehnliche Gesammtverhältnisse in der Gruppe der Monumente des **südwestlichen Deutschlands**, der oberrheinischen und der angrenzenden schwäbischen und schweizerischen Lande.

Auch hier zunächst einige Reminiscenzen des Uebergangs aus der romanischen Architektur, wie in der Kirche von **Ruffach** im obern Elsass, in der Kirche des 1245 gestifteten Cistercienserklosters **Gnadenthal** bei Schwäbisch-Hall, an einem Portale zu **Rechentshofen** unfern von Stuttgart; u. s. w.

Auch hier die Beispiele einer auf die einfachsten Grundformen zurückgeführten Gothik, an Ordenskirchen und solchen, die nach deren Vorbild ausgeführt wurden: die Cistercienserkirche zu **Kappel** im Canton Zürich, die sehr schlichten Dominikanerkirchen zu **Zürich** (angeblich schon von 1230), zu **Basel** (der Chor von 1261—69), zu **Bern** (seit 1265); — der einfache Säulenbau der Dominikanerkirche (Paulskirche,

1268 geweiht) zu Esslingen; die ähnlich, aber in leichteren Formen ausgeführte, neuerlich zum grössten Theil abgerissene Franciskanerkirche (Georgskirche) ebendaselbst; — die in verwandter Strenge behandelte, doch mit stattlichen Aussentheilen versehene Marienkirche zu Reutlingen (1247—1343).

Sodann auch hier die Aufnahme des französischen Systems in seinen ausgebildeten Glanzformen und mit den Zeugnissen selbständiger Auffassungsweise. Ein gewichtiges Werk dieser Richtung ist zunächst die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, ein Gebäude, welches nach sichrer historischer Nachricht in der Zeit zwischen 1262 und 1278 von einem in Paris gebildeten Meister und „in französischem Werk" (opere francigeno) ausgeführt wurde. Mit Ausnahme einiger geringen Stücke auf der Ostseite, welche einen Beginn des Baues noch in der Strenge der ebengenannten Gebäude bezeugen, hat das Ganze den völlig durchgebildeten Styl der französischen Schule, zugleich in einer Reife und Lebendigkeit der Gliederungen, die, im Verhältniss zu den Detailformen der grossen französischen Kathedralen und ihres zumeist etwas höhern Alters, schon einen neuen Entwickelungsgrad anzeigt.

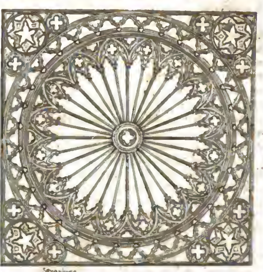
Ungefähr in dieselbe Epoche gehört das Schiff des Münsters zu Freiburg[1] im Breisgau (am Westbau mit dem inschriftlichen Datum 1270). Sein inneres System, in der Pfeilerbildung durch romanische Reminiscenz auf nicht ganz günstige Weise bedingt, entbehrt, namentlich durch den Mangel des Triforiums, der völlig angemessenen Entwickelung; dagegen hat das Strebesystem seines Aussenbaues einen einfach klaren Adel. Zugleich zeigen die älteren östlichen Theile wiederum eine Einwirkung jenes roh reducirten Styles, während das Uebrige sich in reicheren Formen entfaltet. Die Westseite hat eine, im Innern reich ausgestattete Halle und über dieser einen, in den Untergeschossen schlicht aufsteigenden Thurm. (Der glänzende Oberbau desselben rührt aus der folgenden Epoche her.)

Ebenso der 1275 vollendete Schiffbau des Münsters von Strassburg, eine Anlage verwandten Systems, aber mit geistvollerer belebterer Durchbildung des Innern, dem Schiffbau von St. Denis entsprechend und wohl nach dortigen Studien ausgeführt, dabei aber in glücklicher Beschränkung der aufstrebenden Tendenz, mit breiter Anlage und vollendet harmonischer Raumwirkung. Ihm schloss sich seit 1277 der Bau der Façade,[2] nach dem Plane und unter Leitung des Meisters Erwin von Steinbach an. Auch in diesem Werke erkennt man französische Studien; es hat entschieden die Anordnung, die Austheilung, die dekorativen Grundelemente der Prachtfaçaden der nordfranzösischen Kathedralen. Aber das dort Gegebene ist hier zum flüssigeren Adel, zur bewegteren Anmuth durchgebildet. Die Verhältnisse und die Massen sind einfach, doch ist an schicklichen Stellen eine zierlich leichte Gliederung hinzugefügt; Sculpturschmuck ist reichlich vorhanden, aber ohne die drückende Ueberfülle der französischen Muster. Dann tritt, völlig eigenthümlich, ein schlankes Stab- und Maasswerk hinzu, welches sich vor die füllenden Flächen spannt

[1] Denkmäler der Kunst, T. 53 (1—4). — [2] Ebenda, T. 53 (8).



und den Gewichten der Masse durch ein luftiges Formenspiel eine durchsichtige Verkleidung giebt. Es ist der erste, freilich noch dekorative, aber doppelt wundersam wirkende Versuch, auch die Schwere der stützenden Aussenformen in eine bewegte Gliederung umzugestalten. Das Rosenfenster des Mittelbaues hat ein strahlendes Maasswerk, in seiner Art von höchst vollendetem Reize. Der Bau wurde nach Erwin's Tode (1318)



Das Rosenfenster in der Façade des Münsters von Strassburg. (Nach Chapuy.)

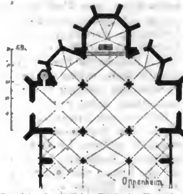
noch zwei Jahrzehnte hindurch nach seinem Plane fortgesetzt; dann traten, um grössere Höhen zu gewinnen, Veränderungen ein. Das noch später Ausgeführte wurde in völlig abweichender Weise behandelt.

Anderweit gehören noch in diese Epoche: im Elsass der Münster zu Colmar (seinen wesentlichen Theilen nach, wie es scheint); der Chor von St. Thomas zu Strassburg (seit 1270); die jüngeren Theile der Hauptkirche von Schlettstadt; — in Schwaben die Kirche von Salem (Salmansweiler, 1282—1311), ein Bau von einfacher Anlage, mit reichlichst durchgebildetem Fenstermaasswerk.

Am Mittelrhein und in den nordöstlich angrenzenden hessischen Landen entwickelt sich das Besondere der deutschen Gothik in umfassenderem Maasse, in bestimmter ausgesprochener Gestaltung.

Zwar fehlt es auch hier nicht an Beispielen, welche die gegebenen Formen und die eben bezeichneten Weisen ihrer Behandlung wiederholen. Die kleine Kirche von Geisnidda in der Wetterau hat (im Schiffbau) ein noch übergangsartiges Frühgothisch, in vereinfacht derber Formenbildung. Aehnliches Element am Chor und Thurm der Nikolaikirche zu Frankfurt a. M. — Der Chor der Katharinenkirche von Oppenheim

(seit 1262) erscheint in herkömmlich schlichter frühgothischer Form, bemerkenswerth durch die in den Ecken zwischen Querbau und Chor befindlichen schrägliegenden Seitenkapellen, wie an St. Gengoult zu Toul, wobei zugleich an andre, zwar freier behandelte niederrheinische Beispiele (Ahrweiler und Xanten) zu erinnern ist. (Der glänzende Schiffbau vom Beginn der folgenden Epoche.) — Den Seitenschiffen des Doms zu Mainz wurden, seit 1279, Seitenkapellen hinzugefügt, deren Fenster die ganze Pracht ausgebildeten Maasswerkes, bis in spielend dekorative Combinationen hinab, entfalten.



Grundriss des östlichen Theils der Katharinenkirche zu Oppenheim. (Nach Moller.)

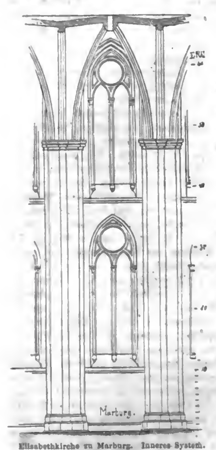
Ueberwiegend jedoch kommt der Hallenbau, mit gleichen Schiffhöhen, in diesen Gegenden zur Erscheinung, in den frühsten, fest ausgeprägten Beispielen gothischen Systems, in weiterer Entwickelung. Es ist vorauszusetzen, dass hiebei eine Wechselwirkung mit der westphälischen Architektur, wo der Hallenbau schon in der romanischen Epoche festgestellt war, wo man zugleich aber an solcher Fassung (an der romanischen Stylform des Hallenbaues) weit in das 13. Jahrhundert hinein festhielt, stattgefunden habe.

Das zunächst charakteristische Frühbeispiel, auch in weiteren Beziehungen ein für die Ausbildung der deutschen Gothik einflussreicher Bau, ist die Elisabethkirche zu Marburg [1] (1235—83). Die für das gothische System neue räumliche Anordnung ist hier mit Entschiedenheit und zu kraftvoller Wirkung durchgeführt, während sich in der Formenbehandlung die für das System des mittleren Hochbaues ausgeprägten Formen noch wiederholen. Das Innere hat mächtig kolossale dienstbesetzte Rundpfeiler, wie solche ursprünglich als Träger grösserer Lasten verwandt wurden. Die Querschiffflügel schliessen in chorartigen Polygonen, gleich dem eigentlichen Chor der Ostseite. Das Fenstersystem folgt in Anordnung und Behandlung dem der Liebfrauenkirche von Trier, zweigeschossig, während doch das Innere überall einen ungetheilten Hochraum ausmacht. Die Façade hat einen in schlichten Massen trefflich entwickelten Thurmbau, an dessen leicht aufsteigenden obern Theilen man indess noch die wechselnden Versuche zum Gewinn der beabsichtigten Wirkung wahrnimmt; das Ganze enthält die Grundzüge des deutsch gothischen Façadenbaues in seiner besondern Eigenthümlichkeit. Das Portal zwischen den Thürmen hat eine schlichte Klarheit, mit sehr mässigem Sculpturschmuck; die Theile über demselben sind etwas später. Ein Paar kleine Seitenportale zeigen noch romanisirende Elemente.

Die Stiftskirche zu Wetzlar befolgt dieselbe Anordnung, hat aber in der Einzelbehandlung die Zeugnisse sehr verschiedenzeitiger Ausführung

[1] Denkmäler der Kunst, T. 53 (6, 7).

von noch übergangsartiger Behandlung (im Chor) durch alle Stadien des gothischen Styles hindurch. Die Fenster sind hier nicht mehr zweigeschossig, vielmehr von ungetheilter schlanker Form; doch hat gleichzeitig das an der Südseite befindliche Hauptportal wiederum noch romanisirende Grundform. — Andre Beispiele desselben Styles, zum Theil dem folgenden Jahrhundert angehörig, zu Grünberg, Friedberg, Haina, Frankenberg, Wetter, Alsfeld. Eingehende Berichte über diese Gebände, welche das zeitlich Verschiedene bestimmt zu sondern verstatteten, liegen noch nicht vor.



Elisabethkirche zu Marburg. Inneres System. (Nach Moller.)

Der Dom von Frankfurt a. M. wurde 1238 gegründet; die Vorderschiffe gehören der hiemit bezeichneten Bauperiode an. Auch sie ein System des Hallenbaues, doch unter Einfluss jener vereinfacht strengen Behandlungsweise, besonders in der schlichten Grundform der Pfeiler des Innern. — Die Stephanskirche zu Mainz schliesst sich den eben besprochenen hessischen Gebäuden entschiedener an.

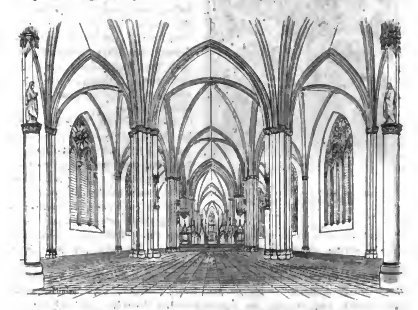
Andre charakteristische Denkmäler der Zeit, durch Besonderheiten der Anlage bemerkenswerth, sind: die Klosterkirche zu Altenberg an der Lahn (um 1267), einschiffig, mit geräumiger Nonnenempore; — der „hohe Saalbau" des Schlosses zu Marburg, durch seine schlichte Formenstrenge einen lebhaften Gegensatz gegen die dekorative Pracht der Fürstenschlösser spätromanischen Styles bildend; das „Judenbad" zu Friedberg, ein Brunnenbau mit niedersteigender Säulentreppe.

Des romanischen Hallenbaues in Westphalen und seiner langen Andauer ist so eben gedacht. Die dahin gehörigen Denkmale, mit Einschluss der ansehnlichen Bauten, welche im Uebergange zwischen romanischer und gothischer Behandlung stehen, — der Dom zu Paderborn, die Münsterkirche zu Herford, das Schiff der Marienstiftskirche zu Lippstadt, — sind schon früher (I, S. 504 u. f.) angeführt. Diesen reihen sich zunächst, gleichfalls noch als übergangsartige Bauten, doch mit schon

überwiegend gothischem Element, die Johanniskirche zu Osnabrück und die Nikolaikapelle zu Ober-Marsberg an, die letztere ein reizvoll durchgebildeter Bau, in ihren älteren Stücken mit ebenso anmuthig romanischen Theilen wie in den jüngeren mit edelster Entfaltung frühgothischer Bildung.

Für die letztere kommen sodann einige polygonische Choranlagen in Betracht, namentlich der Chor der Petrikirche zu Soest, in dreifach polygoner Grundrissbildung, die der dortigen Thomaskirche, die der Pfarrkirche zu Hamm, auch der chorartig schliessende nördliche Querschiffflügel des Domes zu Paderborn. — Ausserdem die durch die Anlage eines kleinen Doppelchores merkwürdige kleine Kirche von Girkhausen und die Thurmhalle der Pfarrkirche von Brilon.

Das selbständig durchgebildete gothische System scheint in Westphalen wesentlich erst dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts anzugehören. Der Schiffbau des Doms zu Minden ist das vorzüglichst hervorragende Beispiel. Er gehört gleichfalls dem Hallensystem an, welches sich an



Innere Ansicht des Doms von Minden. (Nach Schimmel.)

ihm nunmehr in völlig principieller, völlig mustergültiger Weise entwickelt. Wie hier alle Nachwirkung romanischer Reminiscenz verschwunden ist, so auch, in der Anordnung des Innern, Alles, was einer Nachwirkung des Systems des gothischen Hochbaues angehört. Die räumlichen Dimensionen sind weit und licht; die Pfeiler, rund und mit acht Diensten von verschiedener Stärke besetzt, steigen leicht und frei empor; die Gewölbgurte lösen sich je nach den Schwingungen der Decke ebenso leicht von ihrem Kapitälkranze ab. Die Fenster der Seitenwände, in breiter Fülle

ohne jedoch die feste Kraft der baulichen Masse zu beeinträchtigen, sind durch glänzende Maasswerke von wundersam dekorativem Reichthum, aber noch in aller Energie frühgothischer Einzelbildung, ausgefüllt.

Die Jakobikirche zu Lippstadt, die Stiftskirche zu Lemgo, die untere Stadtkirche zu Warburg, die Pfarrkirchen zu Stromberg und zu Arnsberg reihen sich als ungefähr gleichzeitige, im Ganzen schlichtere, zum Theil allerdings sehr einfach behandelte Beispiele desselben Systems an. Ebenso zeigt sich das letztere in der Umgestaltung verschiedener älterer Anlagen.



Fenster im Schiff des Doms von Minden. (Nach Kallenbach u. Schmitt.)

Die sächsischen Lande enthalten mancherlei Versuche zur Aneignung der gothischen Stylform, die, zum Theil zwar von bemerkenswerther Selbständigkeit, doch zur Begründung einer gemeinsamen Richtung, eines schulmässigen Betriebes keine Veranlassung geben.

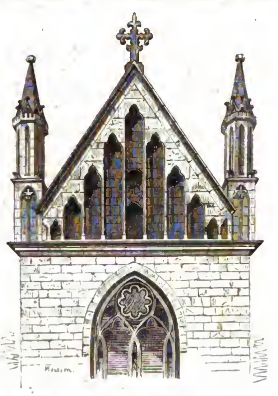
Der Dom von Magdeburg[1] ist dasjenige Gebäude, welches, wohl am frühsten in ganz Deutschland und noch unter der bestimmten Herrschaft des romanischen Styles, wesentliche Elemente der Compositionsweise französischer Frühgothik aufgenommen hatte. Von den älteren, in ihrer Behandlung noch charakteristisch romanischen Theilen wurde bereits (I, S. 509) gesprochen. Der Oberbau des Chores und der des Querschiffes, bis zur Epoche um das Jahr 1300, bildete die Fortsetzung in der mehr und mehr bezeichnenden gothischen Formation. (Das Uebrige später.) — Als geringe Reste frühster, noch übergangsartiger Gothik sind ferner, im obersächsischen Distrikt, die Ruinen der Kirche von Roda und des Chores der Kirche von Weyda, sowie der Chor der Franciskanerkirche zu Altenburg anzuführen. — Ihnen reiht sich der massenhaft schlichte Façadenbau der Liebfrauenkirche zu Aken an der Elbe an.

Ein Bau von sehr charaktervoller Eigenthümlichkeit ist der Westchor des Domes zu Naumburg (etwa seit 1249). In schlichter Anlage, überall in seinen Theilen fest geschlossen, hat er eine kraftvoll bewegte Gliederung, die als das schönste Erbe nationell romanischer Gefühlsweise auf

[1] Denkmäler der Kunst, T. 53 (5), 54 A. (7, ff.)

das Princip der Gothik übergetragen erscheint und die sich auch in den ornamentistischen Bildungen bekundet. Ein Lettnerbau, welcher diesen Chor vom Schiffraum des Domes scheidet, zeigt dieselbe Richtung in mehr dekorativer Behandlung. — Der Chor der Kirche von Pforta (Schulpforte, 1251—68) hat ähnliche, doch schon zu leichterer Bewegung entwickelte Grundzüge, im Einzelnen ebenfalls nicht ohne romanische Nachklänge.

Erfurt hat in seinem Domkreuzgange ein Monument, das von gothisirend romanischer Form zu verschiedenen Weisen selbständig gothischer Behandlung, zum Theil noch in ungefügen Versuchen, fortschreitet. —



Südlicher Querschiffflügel am Dom von Meissen. (Nach Schwechten.)

Dortige Ordenskirchen, die Barfüsser-, die Prediger-, die Augustinerkirche, sind als Beispiele der bei solchen Anlagen beliebten Vereinfachung der gothischen Stylform anzuführen. — Aehnliche Schlichtheit auch am Chor der dortigen Severistiftskirche (1273).

Heiligenstadt, im Eichsfelde, hat in der Stiftskirche St. Martin einen dem letzten Viertel des Jahrhunderts angehörigen Bau, der bei Entwickelung des gothischen Systems die romanischen Grundmotive nicht verläugnet, — Braunschweig im Chore der Aegidienkirche (nach 1278)

eine Anlage, welche das französische Motiv in derber, zumeist noch lastender Schwere zur Erscheinung bringt. (Ihr Schiff ist ein etwas jüngerer Hallenbau.)

Dagegen nimmt der Dom von Halberstadt, d. h. der westliche, an den Façadenbau (I, S. 508) zunächst anstossende Theil seiner Vorderschiffe, das französische System mit glücklichstem Verständniss auf und giebt demselben, in den gegenseitigen Verhältnissen, in der Zusammenordnung, in der Gliederung, eine Durchbildung reinsten Adels. (Dasselbe System, aber in jüngerer Behandlung, setzt sich in den übrigen Theilen fort.)

Dem Hallenbau der hessisch-westphälischen Lande folgen nur wenig Denkmale. In einfach edler Behandlung ist diess bei dem Schiffbau der Kirche von Nienburg der Fall. — Die Marienkirche zu Heiligenstadt giebt das System in eigenthümlicher Fassung, im Innern mit achteckigen Pfeilern, die auf den Ecken mit Diensten besetzt sind. Ein ansprechender frühgothischer Dekorativbau ist die zur Seite dieser Kirche stehende kleine Annakapelle. — Noch eigenthümlicher ist der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts begonnene und in der ersten Hälfte des folgenden in seinen Haupttheilen beendete Dom von Meissen. Er hat im Innern, wiederum auf der Grundlage romanischer Tradition (oder unter Einwirkung jener höchst vereinfachten gothischen Ordensbauten) viereckige Pfeiler, welche an der Vorder- und der Hinterseite mit flüssig bewegter Gliederung versehen sind. Ein eigenes Wechselspiel massenhaft gebundener Kraft und leichter Bewegung macht sich hienach bei der Wirkung des Innenraumes geltend. (Die Pfeiler zunächst dem Querschiff, etwas schlichter behandelt als die übrigen, gehören noch der Bauepoche des 13. Jahrhunderts, die übrigen der folgenden an.) Einzelne Theile, wie der südliche Giebel des Querschiffes, in charakteristisch dekorativer Behandlung. Neben dem Dom die Magdalenenkapelle und die zierlich achteckige zweigeschossige Johanniskapelle. (1291.)

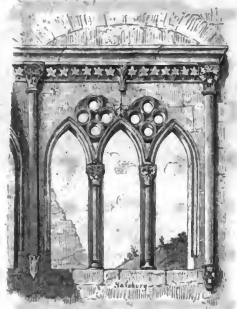
Noch mehr vereinzelt sind die Monumente der frühgothischen Epoche in den übrigen deutschen Landen.

Die böhmischen, im nähern Verhältniss zu den sächsischen, reihen sich zunächst an. Romanische Reminiscenz macht sich auch hier noch geltend. So an der schon (I, S. 510) erwähnten kleinen Kirche der heil. Agnes zu Prag. So an dem vorzüglich bedeutenden Schiffbau der Bartholomäuskirche zu Kolin, einem Hallenbau, der sich von romanisirender Grundstimmung aus energisch entwickelt und durch reiche vegetative Ornamentik ausgezeichnet ist, und an der in gleicher Weise behandelten Kirche von Kaurzim. — Ein sehr schlichtes Werk frühgothischer Fassung, ohne Romanismen, ist die alte Synagoge zu Prag.

Franken hat in dem östlichen Chortheil der Münsterkirche von Heilsbronn (1263—80) ein schlichtes Beispiel beginnender Gothik, ebenfalls mit Motiven des Ueberganges, — in den Giebelarkaden des Münzgebäudes auf der Salzburg bei Neustadt an der Saale ein überaus reizvolles Dekorativstück derselben Richtung. — Ein ansehnliches Werk,

wohl aus der Schlussepoche des Jahrhunderts, ist der Schiffbau von St. Lorenz zu Nürnberg, das französische System in lebhafter Pfeilergliederung, über der sich schwere Wandlasten erheben, nachbildend. Der reich ausgestattete Façadenbau dieser Kirche ist im Wesentlichen der folgenden Epoche zuzuschreiben. (Der Chor gehört der letzten Zeit des gothischen Styles an.)

Für Baiern kommen besonders einige Bauten zu Regensburg in Betracht: die Ulrichskirche (die sog. „alte Pfarr"), ein Gebäude von ganz ungewöhnlicher Anlage, rechteckig, rings von Umgängen und Emporen umgeben, zugleich in dem seltsamsten Gemisch romanischer und romanisirender, primitiv und ausgebildet gothischer Formen, der Art, dass sich hier ein eigenwilliges Festhalten am Alten mit gleichzeitiger Hinneigung zu dem schon sehr entwickelten Neuen und somit, trotz der alterthümlichen Motive, eine Bauepoche bemerklich macht, die jedenfalls schon in die Spätzeit des Jahrhunderts fällt; die Dominikanerkirche, 1274—77, ein in den strengen Formen dieser Ordensbauten gehaltenes



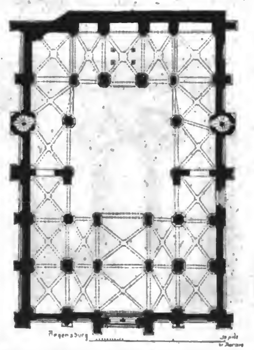
Arkade im Giebel des Münzgebäudes auf der Salzburg. (Nach Heideloff.)

Werk, aber wohl das bedeutendste von allen, gross, würdig und in maassvoll edler Durchbildung; — und die älteren Stücke des 1275 gegründeten Domes. Dies ist die Anlage eines grossartigen Prachtbaues, dessen Grundzüge, auf eine maassvolle Austheilung der Räumlicheit berechnet, schon im ursprünglichen Plane gegeben zu sein scheinen. Von dem Ausgeführten gehört aber nur Weniges der gegenwärtigen Epoche an, namentlich der Unterbau des dreitheiligen (den Schiffen entsprechenden)

Chores, der, auch in den schmückenden Theilen, das Gepräge primitiver Gothik trägt, und auf der Südseite, neben andern Theilen, der gesammte Aufbau des in besonders strenger Behandlung durchgeführten Nebenchores.

Was sonst in Baiern dem 13. Jahrhundert angehören dürfte, z. B. etwa die Afrakapelle zu Seligenthal bei Landshut, muss einstweilen dahingestellt bleiben. —

Für den Eintritt des gothischen Systems in die österreichischen Lande, für seine erste Gestaltung in der Epoche des 13. Jahrhunderts fehlt es ebenfalls noch an hinreichender Kunde. Bei einigen Ordenskirchen, wie denen von Friesach und von Villach in Kärnten u. s. w. lässt sich ein ähnliches Stylverhältniss wie der Ordenskirchen andrer Gegenden voraussetzen. Der Chor der Minoritenkirche zu Pettau in Steiermark (um 1286) wird als ein entwickelt frühgothischer Bau, die Stadtpfarrkirche zu Murau ebendaselbst als ein ebenfalls frühes, noch massig schweres Werk bezeichnet. Die Klosterkirche zu Imbach bei

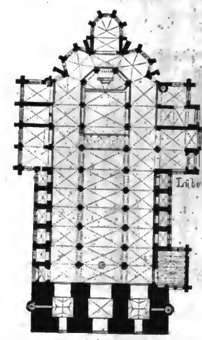


Grundriss der alten Pfarr zu Regensburg. (Nach Popp und Bülau.)

Krems und die Deutschordenskirche St. Maria am Leech zu Gratz werden als gleichartige ausgebildet gothische Monumente angeführt und für die Bauepoche der ersten die Zeit von 1269—89, für die der zweiten das Jahr 1283 genannt. Die schon erwähnten Kreuzgänge von Heiligenkreuz, Lilienfeld, Klosterneuburg enthalten die Uebergänge aus reich romanischer Schlusszeit in den gothischen Styl und zum Theil

die Beispiele glänzender Frühentfaltung des letztern. In Heiligenkreuz schliesst sich Anderes von Bedeutung an. So die Hallen des Dormitoriums, im Untergeschoss, bei sehr einfacher Anlage, mit Elementen frühgothischer Behandlung.

Es kommen schliesslich die Lande des deutschen Nordostens bei der in solcher Richtung vorschreitenden Germanisirung in Betracht. Hier hatte sich in der romanischen Spätepoche, tief in das 13. Jahrhundert hinab, die Technik des Ziegelbaues ausgebildet und, in Wechselwirkung mit der Stimmung der nationalen Verhältnisse, eigenthümliche Weisen der künstlerischen Behandlung zur Folge gehabt. Die gothische Stylform fand hier erst in der Spätzeit des 13. Jahrhunderts, in einer nicht erheblichen Zahl bedeutender Leistungen, Eingang. Die Behandlung der Gothik unterlag denselben umgestaltenden Bedingnissen.



Grundriss der Marienkirche zu Lübeck. (Nach Schlösser u. Tischbein.)

Das zumeist westwärts belegene Denkmal frühgothischen Ziegelbaues ist die Ruine der Klosterkirche von Hude, unfern von Berne im Oldenburgischen, ein ansehnlicher Pfeilerbau von noch romanisirender Reminiscenz, zugleich in einer Durchbildung von edler Anmuth, die diesen Resten ein vorzüglich ausgezeichnetes Gepräge giebt.

Lübeck hat einige gothische Denkmale aus der Spätzeit des Jahrhunderts von massenhaft schlichter Behandlung: die Jakobikirche und die Aegidienkirche, beide von hallenartiger Anlage, die letztere durch einige feine Gliederungen belebt, — und die nach 1276 begonnene Marienkirche, ein kolossaler Bau, welcher das System der französischen Kathedralen (im Mittelschiff 44 Fuss breit und 134 F. hoch), in schlichtester schmuckloser Strenge, lediglich nur durch die Gewalt seiner Massen und seiner räumlichen Dimensionen wirkend, wiederholt. — Was sich diesen Bestrebungen im Mecklenburgischen anschliesst, zunächst die im Jahr 1291 gegründete Kirche von Doberan, gehört im Wesentlichen bereits der folgenden Epoche der Gothik an.

In der Mark Brandenburg ist die überwiegende Zahl frühgothischer Denkmäler nachgewiesen. Einige sind noch (wie früher mehrfach) Granitbauten, doch mit Anwendung der bequemeren Ziegeltechnik für die

Einfassung der Oeffnungen. So die noch übergangsartige Johanniskirche und die Jakobikirche zu Prenzlau, auch Theile der Klostergebäude des 1250 gegründeten Klosters Zehdenick. — Selbständigen Ziegelbau in besonderer Durchbildung zeigt die Klosterkirche zu Berlin[1] (seit 1271), im Schiff ebenfalls noch mit Reminiscenzen des Uebergangsstyles, ein kräftiger Pfeilerbau mit merkwürdiger Behandlung im Ornamentistischen,



Westgiebel der Kirche von Chorin. (Nach Brecht.)

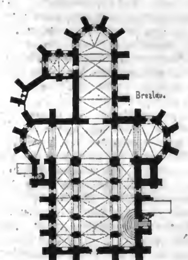
in dem etwas später hinzugefügten Chor von leichterer Wirkung, — und die stattliche Kirche des Klosters Chorin (nach 1273), mit verschiedenartig gestalteten Pfeilern, mannigfaltiger Gliederung und den rüstig primitiven Versuchen, den Anforderungen des neu aufgenommenen Systems unter den beschränkenden Bedingnissen der heimischen Technik gerecht zu werden. — Sodann eine Anzahl andrer, minder erheblicher und zum Theil in die baulichen Entwickelungsverhältnisse des folgenden Jahrhunderts hinüberreichender Klosterbauten, zu Guben, Havelberg, Neuendorf in der Altmark, Brandenburg, Neu-Ruppin, Königsberg in der

[1] Denkmäler der Kunst, T. 56 (7).

Neumark, Prenzlau, Neu-Brandenburg im Lande Stargard, Gramzow in der Ukermark; auch einige kleine städtische Kirchen: zu Neustadt-Eberswalde, Frankfurt a. O. (Nikolaikirche), Luckau (Façade der dortigen Nikolaikirche).

In Pommern sind die jüngern Theile vom Schiff der Klosterkirche zu Colbatz, das Schiff des Domes von Cammin, ein mit künstlerischem Sinne maassvoll durchgebildeter Pfeilerbau, und die Katharinen-Klosterkirche zu Stralsund (angeblich 1251—1317), im Schiff mit Rundpfeilern (auch mit achteckigen), anzuführen.

In Preussen ist von kirchlichen Gebänden dieser Epoche nur die Marienkirche zu Elbing, angeblich 1284 vollendet, doch später erheblich verändert, zu nennen. — Wichtiger ist der Bau der festen Schlösser des Ordens der deutschen Ritter, der in diesem Lande seine Herrschaft gründete. Der Beginn dieser Anlagen, welche sich später in zum Theil so grossartiger und eigenthümlicher Pracht ausbildeten, gehört dem Schlusse des 13. Jahrhunderts an und bekundet sofort den ritterlichen Adel, der das Eigenthümliche ihrer baulichen Richtung bezeichnet. Es gehört hieher die erste Anlage des Schlosses von Marienburg (seit 1280), von der an dem später sogenannten „Hochschlosse" noch bezeichnende Reste vorhanden sind, namentlich an dem nördlichen Flügel, dessen Aeusseres durch einen zierlich dekorativen, noch romanisirenden Rundbogenfries gekrönt wird und dessen hochspitzbogige Portalhalle an die Einrichtung orientalischer Schlossbauten, welche in der That nicht ohne einen vorbildenden Einfluss gewesen zu sein scheinen, gemahnt. Sodann die Reste des Schlosses von Lochstädt am frischen Haff, namentlich die dortige Kapelle, deren Ausstattung die der ebengenannten Theile der Marienburg wiederholt.



Grundriss der Krypta der h. Kreuzkirche zu Breslau. (Nach Wiebeking.)

Für die frühgothische Architektur Schlesiens sind besonders einige Reste zu Breslau von Bedeutung: die älteren Theile der Dominikanerkirche mit zierlichen Motiven des Uebergangsstyles; die ursprünglichen Stücke der Martinikirche (der ehemaligen Schlosskapelle); der Oberbau vom Chore des Domes; und vornehmlich die älteren Theile der Kreuzkirche (1288—95). Die letztere hat einen langgestreckten Chor, chorartig behandelte Querschifflügel und, als seltene Eigenthümlichkeit, unter diesen Theilen wie unter dem gesammten dreischiffigen Vorderbau eine kryptenartige Unterkirche, die Bartholomäuskirche. Der Chorbau (wenn nicht etwa zugleich der gesammte Kryptenraum) gehört der bezeichneten Epoche an.

Die Schlosskapelle zu **Ratibor** zeigt den frühgothischen Styl in zierlich graziöser Durchbildung. Ausser ihr werden die dortige Dominikanerkirche, die Minoritenkirche zu **Troppau**, mehrere kirchliche Gebäude zu **Beuthen** ebenfalls noch als Werke des 13. Jahrhunderts bezeichnet. —

Von der Uebertragung gothischer Stylform in die Lande **polnischer** Herrschaft ist bis jetzt im Ganzen wenig bekannt. Die (unlängst sehr beschädigte) Dominikanerkirche zu **Krakau** zeigt in ihren älteren Theilen eine Wiederholung der bei der Dominikanerkirche zu Breslau angewandten Ausstattung.

Die britischen Lande.

In England machten sich die Versuche zur Aneignung gothischer Stylform, nachdem die ältere Uebertragung derselben am Chore von Canterbury noch ohne eingreifenden Erfolg gewesen war, schon mit dem Anfange des 13. Jahrhunderts bemerklich, in sehr umfassendem Maasse seit der Zeit um den Beginn des zweiten Viertels. Doch war der Nationalcharakter einer Aufnahme des Systems in seinen grossen Consequenzen (nach dem französischen Muster), einer auch nur bedingten, fester in sich abgeschlossenen Gestaltung dieser Consequenzen (wie in Deutschland) entgegen; er führte zu einer im Wesentlichen nur dekorativen Verwendung des neuen Elements, die, allerdings zwar sehr reichlich, sehr eigenthümlich und in nationell charakteristischer Weise durchgebildet, der englischen Gothik von vornherein das Gepräge einer spielenden Abart giebt.

Man hielt, mehr als anderwärts, an dem Grundgehalte der romanischen Tradition fest, sowohl an ihrer räumlichen Fassung, als an der in ihr so überschwänglich bethätigten dekorativen Richtung. Man verband mit einer stets gesteigerten Nüchternheit der räumlichen Anordnung gern eine überreiche Einzelgliederung, eine eben so reiche schmückende Zuthat; man entsagte, diesem Detail die grössere Sorge zuwendend, gern den machtvollen Dimensionen, welche namentlich für das französische System von vornherein eine so wesentliche Bedeutung haben. — Die kirchlichen Räume sind, wie früher, insgemein langgestreckt, gerade abschliessend, bei bedeutungsvollen Denkmalen in der Chorpartie zumeist mit einem zweiten Querschiff versehen, welches, dem Hauptquerschiff in seinen Dimensionen untergeordnet, eine Art von Vorbereitung für den einfachen Ausgang der räumlichen Bewegung giebt. Eigenthümlich ist dabei die Anlage einer ebenfalls gestreckt oblongen Kapelle (der „Lady-chapel"), die sich der Ostseite des Chores anzuschliessen pflegt. Die Höhenverhältnisse des Aufbaues, welcher zwar das überkommene Gesetz der Höhengruppirung des Basilikensystems bis auf sehr wenige Ausnahmen beibehält, sind gering; die formale Durchbildung des aufstrebenden Elements fehlt fast ganz. Im Romanismus hatte man sich für die Hochräume fast durchgehend mit einer Holzdecke begnügt; diese blieb auch bei Einführung des gothischen Systems nicht ganz ohne Nachfolge und gab in den späteren Epochen zu sehr eigenthümlichen Entwickelungen Anlass. Zunächst nahm man statt ihrer in den meisten Fällen allerdings das spitzbogige Kreuzgewölbe an, aber man setzte seine Gliederung mit der

der stützenden Theile in gar keine oder nur in eine nothdürftig angedeutete Verbindung; auch das Strebesystem des Aeusseren beschränkte man auf das unbedingt Nothwendige und vermied alle selbständige Ausbildung desselben. Die Oeffnungen, namentlich die Fenster, behielten auf geraume Zeit die romanische Reminiscenz; sie wurden insgemein, ohne Maasswerk, schlank spitzbogig gebildet (sogenannte „Lanzetfenster") und je nach dem räumlichen Erforderniss zumeist in Gruppen zusammengeordnet. Ein Thurm über der Durchschneidung des Hauptquerschiffes mit dem Langschiff ward aus der romanischen Tradition durchgängig beibehalten; dagegen bildete sich für die Gestaltung des Façadenbaues ein feststehendes Gesetz nicht aus. — Um so reicher, wie bemerkt, gliederten sich die Einzeltheile, in einer leichtflüssigen, vielvertheilten Bewegung, in dem Ausdruck einer kecken Laune, eines übermüthigen Behagens. Die Pfeiler der Schiffarkaden, verschiedenartigen Kernes, lösen sich in eine Fülle schlanker Säulenschafte auf oder werden von solchen spielend umstellt. Ebenso lebhaftes Formenspiel, zum Theil mit neuer Bethätigung alter Schnitzmanieren, erfüllte die Bögen, welche die Pfeiler verbanden. Zierliche Lanzetarkaden deckten innen und aussen die Wände. In derselben Weise gliederten sich die Fenster- und Thüröffnungen. Dabei ist aber zu bemerken, dass, wie überhaupt auf einen regelmässigen Façadenbau wenig gerücksichtigt ward, auch die Portale an sich nicht zu einer selbständig wirkenden baulichen Entfaltung gelangten; sodann, dass das ganze architektonisch dekorative System auf bildnerischen Schmuck keinen sonderlichen Bezug hatte, und wo es zur Anwendung eines solchen kam, dieser sich in zumeist willkürlicher, systemloser Weise einfügte. Ueberhaupt ist dies dekorative System, durch einen tieferen architektonischen Organismus nicht gebunden, von mannigfach eigenwilliger Fassung nicht frei. Die Bögen erscheinen häufig, unrhythmischer Weise, in verschiedenartigen Spannweiten. Wo sie sich ineinandergruppiren und dann, mehr oder weniger, zu einer Maasswerkgliederung Veranlassung geben, werden sie in concentrisch parallelen Linien geführt, ebenfalls in verschiedener Spannweite der engeren und der weiteren Bögen, bei scheinbarer, äusserlich schematischer Uebereinstimmung nicht minder den Mangel an Gefühl für einen lebendigen Rhythmus bekundend. Denselben schematischen Charakter hat endlich auch das vegetative Ornament der englischen Frühgothik, in seltsam conventionellen, volutenartig gerollten Blattformen.

Es sind in alledem verwandtschaftliche Elemente mit den frühgothischen Systemen der Normandie, durch die nahen politischen und volksthümlichen Wechselbezüge zwischen beiden Ländern begründet. Doch erscheinen die Denkmale der Normandie, unter dem nachbarlichen Einflusse jener grossen Bauschulen der französischen Nordostlande, fester in sich gebunden, in kräftigerer Totalität. Auch die englische Gothik, so rüstigen Sinnes sie ihre besondere Richtung verfolgte, konnte sich diesem Einflusse nicht ganz verschliessen. Häufig kreuzt derselbe die nationell besondere Behandlungsweise, so dass sich die specifisch englischen Formen mit specifisch französischen mischen oder in grösserem oder geringerem Grade nach dem Gesetze der letzteren umbilden. Im sehr seltnen Ausnahmefalle wird das ausgebildet französische System auch in seiner ganzen

Eigenthümlichkeit, und nur mässig nach der nationellen Auffassungsweise modificirt, auf den englischen Boden übergetragen.

Zu den frühsten Werken englischer Gothik gehören ein Paar kleine Hallenanlagen südlicher Districte mit gleich hohen Schiffen, Versuche einer Raumgestaltung, die, an Norddeutsches erinnernd, wiederum ohne weitere Nachfolge blieben: ein östlicher Anbau an den Chor der Kathedrale von Winchester (seit 1202) und der Chor der Templerkirche zu London (geweiht 1240). Ihnen schliesst sich ein holzgedeckter Hallenbau im königlichen Palaste zu Winchester an (um 1236 vollendet).

Der erstgenannte Anbau hat noch Elemente des Uebergangsstyles. Anderweit finden sich solche an St. Giles zu Oxford, an den Kirchen von Charlton-on-Otmoor, Boxgrove, Rothwell, Ketton (1232—50), an den schmuckreichen Resten der Abteikirche von Glastonbury, an der merkwürdigen kleinen Rundkirche von Little-Maplested, u. s. w.



Münster von Beverley. Inneres System der östlichen Theile. (Nach Petit.)

Für die charakteristische Ausprägung der englischen Frühgothik kommt zunächst eine namhafte Zahl von Denkmalen in Betracht, welche den nordöstlichen Landen, dem Herzogthum York und den Nachbardistricten angehören und die umfassende Thätigkeit einer gemeinsamen, von den continentalen Einwirkungen wenig abhängigen Landesschule erkennen lassen. Zu nennen sind: der Querschiffbau der Kathedrale von York (zweites Viertel des 13. Jahrhunderts), in reich dekorativer Entfaltung der oben bezeichneten Art, mit mannigfachem, besonders in den Emporenarkaden auffälligem Wechsel der Bogenformen, in der Fensterrose des älteren Südgiebels noch mit einer Marke französischen Einflusses, in der Gruppe mächtiger Lanzetfenster, welche die Wand des jüngern Nordgiebels füllt, das heimische Princip auf sehr bedeutsame Weise aussprechend; — das Münster von Beverley, ein stattlicher, im Einzelnen durch ebenso energische wie launenhaft spielende Behandlung bemerkenswerther Bau. (die westlichen Theile jünger, doch im Systeme der östlichen); — das Münster von Ripon, mit würdevollem Façadenbau, zweithürmig, durch ein wohlgeordnetes System, von Lanzetfenstern von beruhigter Wirkung (das Innere zumeist verändert); — die Ruinen der Abteikirche von Rievaulx, der von Byland, des Chores der von Fountains; St. Cuthbert zu Darlington; die Kirche von Skelton: die dekorativ merkwürdige Kirche von Nun-Monkton; der östliche Bau der Kathedrale von Durham (die „Kapelle der neun Altäre"); die Ruinen der Kirche von Tynemouth; die zierliche Kapelle von Kirkstead.

Sodann eine Zahl von Bauten, die im Anschluss an ältere Monumente und deren System, zu ihrer Fortsetzung oder Beendigung, ausgeführt wurden: — die östlichen Theile der Kathedrale von Rochester, mit der im gothischen System so seltenen Anlage einer geräumigen Krypta (der Chor von 1227 oder 1239); — die jüngern Theile der Kathedrale von Chichester, im Oberbau des Chores mit stärkerer Annäherung an das System französischer Frühgothik, zugleich mit der Einrichtung des Vorderbaues zu einer fünfschiffigen Anlage, dem einzigen Beispiele der Art in England; — die jüngern Theile der Kirche von Romsey, in mehr organischer Gliederung des Innern, als der englischen Gothik eigen zu sein pflegt, dabei aber ohne ein Obergewölbe und ohne Absicht auf ein solches; — die Umarbeitung der westlichen Theile der Kirche von St. Albans, in einer gehalten gothischen Formation, gleichfalls ohne Hinzufügung einer Gewölbdecke, und der etwas jüngere Chor dieser Kirche; der Chor der Kathedrale von Ely (1235—52), dessen System sich durch seine gemessen klare Entwickelung besonders günstig auszeichnet, und die dem Westbau ungefähr gleichzeitig hinzugefügte Vorhalle (die sogenannte „Galilaea"); — die Façade der Kathedrale von Peterborough, die sich der Breite des Gebäudes als hoch geöffnete Spitzbogenhalle vorlegt, mit schlanken Thürmen auf den Ecken; — die „alte Ladykapelle" der Kathedrale von Bristol; — die Ladykapelle und der nördliche Querschiffflügel der Kathedrale von Hereford, der letztere ein sehr eignes und in seiner Art charakteristisches Beispiel der launenhaften Behandlungsweise englischer Frühgothik, mit fast geradlinigen, obgleich von Maasswerkmustern ausgefüllten Bogenschenkeln in Fenstern und Gallerie-arkaden.



Kathedrale von Wells. Inneres System der Vorderschiffe. (Nach Britton.)



Kathedrale von Wells. Pfeilerkapitäl im Vorderschiff. (Nach Britton.)

Ferner einige Reste in Wales: die Schiffarkaden der Abteikirche von Cwmhir (Kumhir) bei Rhayader, auf starrer Grundform lebhaft gegliedert, — und die Ueberbleibsel der alten Kathedrale von Llandaff, wiederum mit romanischer Reminiscenz.

Die gewichtigsten baulichen Bestrebungen des 13. Jahrhunderts, und schon von der Frühzeit desselben ab, theils in entschiedener Herausbildung der nationellen Eigenthümlichkeit, theils im Wechselverhältniss zu den französischen Einflüssen, machen sich in dem Neubau einer Reihe von Kathedralen, verschiedenen Punkten des Landes angehörig, geltend. Andre Monumente schliessen sich ihren Richtungen im Einzelnen an.

Zunächst ist die Kathedrale von Wells zu nennen. Ihre westlichen Theile, seit 1214, rühren aus der ersten, der Unterbau der östlichen Theile aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, der Oberbau der letzteren aus jüngerer Zeit her. Jene haben im Innern ein fest in sich geschlossenes System, welches die nationell eigenthümliche Behandlungsweise, ohne alles Willkürliche, Launenhafte, Unrhythmische, zugleich im Ornament mit der ganzen Entfaltung jener originellen Bildungsweise englischer Frühgothik, zur vorzüglichst gediegenen und befriedigenden Entfaltung bringt. Die der ersten Bauperiode ebenfalls zugehörige Façade hat seitwärts vortretende Thürme und reiche dekorative Ausstattung; aber es fehlt ihr wiederum an sinnvoller Gesammthaltung und Durchbildung. Sie ist mit sehr reichem Sculpturenschmuck versehen, doch in der missverstandenen Anordnung, dass hiezu (ausser der Giebelkrönung des Mitteltheils) die Strebepfeiler in Anspruch genommen sind; diese lösen sich, ihre statische Bedeutung preisgebend, völlig in Statuentabernakel auf. — Einflüsse und Nachwirkungen des im Schiffbau von Wells beobachteten Systems zeigen sich an den Ruinen der Abteikirche zu Wenlock und von St. Lawrence zu Evesham, an dem (verschiedenzeitigen, in seinen Obertheilen jüngeren) Chore der Kathedrale von Carlisle, an der Abteikirche von Tintern.

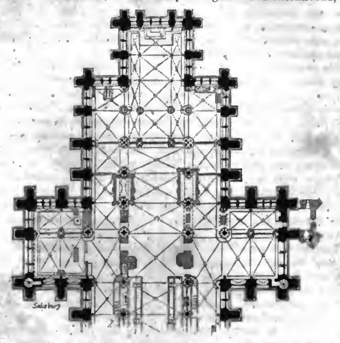


Kathedrale von Worcester. Inneres System des Chorbaues. (Nach Britton.)

Dann folgt die Kathedrale von Worcester, die, ausser einigen älteren Stücken, im Chore der ersten Hälfte, im Vorderschiff zumeist der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört. Auch hier, in der Chorpartie, eine Entwickelung des nationellen Elements in strenger maassvoller Gebundenheit, doch schon mit der Neigung zu einer lebhafter durchgeführten Gliederung als solche zu Wells stattfindet. Im Schiff eine mehr nüchterne und willkürliche Nachbildung desselben Systems.

Hierauf die Kathedrale von Salisbury, 1220—58 gebaut, die Aussentheile in nächstfolgender Zeit beendet, ein im Style völlig gleichartiges Werk. Sie giebt ein vorzüglich charakteristisches Beispiel für die Entfaltung und die Gesammtwirkung innerer Räumlichkeit nach englischem System, mit den zwei Querschiffen und mit der dem Chore unmittelbar

verbundenen Ladykapelle; die letztere, deren Decke von luftig schlanken Säulenpfeilern getragen wird, ist ein überaus graziöses Werk. Auch das ganze System des inneren Aufbaues hat eine leichte Entwicklung, deren harmonischer Rhythmus aber durch dekorativen Eigenwillen, in den unschönen Maasswerkarkaden des Triforiums, wiederum getrübt erscheint. Das Aeussere ist rings in schlichter Klarheit durchgebildet. Die Façade besteht aus einem hohen, dem Baukörper vorgesetzten Dekorativbau, ohne



Grundriss der östlichen Theile der Kathedrale von Salisbury. (Nach Britton.)

Sculpturenausstattung. Der Mittelthurm, reich dekorirt und mit hoher Spitze versehen, ist der ansehnlichste Bau solcher Art, den die englische Gothik besitzt. — Die Reste der Abteikirche von Netley bei Winchester (seit 1239) zeigen den Einfluss der Bauhütte von Salisbury.

Die Kathedrale von Lincoln rührt in ihrem grösseren westlichen Theil (ausser einigen älteren Stücken) aus der ersten, im östlichen Theil aus der zweiten Hälfte des Jahrhnnderts her. Sie bildet eine glückliche, mit lebendiger künstlerischer Empfindnng durchgeführte Mittelstufe zwischen englischer und französischer Art. Im westlichen Theile ist dies Verhältniss strenger und mit primitiveren Formen durchgeführt, im östlichen mit lebhafterer Zuneigung zu den Glanzformen französischer Gothik. Das mächtige Fenster, welches die (auch hier gerade abschliessende) Ostwand füllt, enthält das reichste Beispiel edel durchgebildeten Maasswerkes nach französischem System. Unter den Aussentheilen kommt auch hier besonders der in stattlich frühgothischer Behandlung ausgeführte

Mittelthurm in Betracht. — Die Façade der Prioreikirche von Binham und die der Ruine der Abteikirche von Croyland zeigen eine Nachbildung der glänzenden Maasswerkmuster von Lincoln.

Die kleine Kathedrale von Lichfield[1] zeigt in ihren westlichen Theilen, bei zierlich reicher Ausstattung, ein ähnliches Bestreben zur Combinirung englischer und französischer Motive, doch in erheblich geringerer gegenseitiger Durchdringung. Der zweithürmige Façadenbau ordnet sich wesentlich nach französischem Princip, entbehrt aber aller kräftigen Grundzüge des letzteren (selbst der Strebepfeiler) und ist wiederum mit willkürlich kleiner Dekoration bedeckt. Die Osttheile sind zumeist aus beträchtlich späterer Zeit.

Die Abteikirche von Westminster zu London (seit 1245) ist das einzige Beispiel einer unbedingten Aufnahme des französischen Systems, im Chorplane mit Umgang und Kapellenkranz, im Aufbau mit mächtig emporstrebenden Verhältnissen, der hierauf bezüglichen Organisation der Innenformen, der Entwickelung des Strebesystems im Aeusseren. Dabei ist das Ganze auf ein ernstes und strenges Gesetz zurückgeführt, das, allem dekorativen Ueberfluss abgethan, nur durch seine eigne Hoheit in Verhältnissen und entscheidenden Formen wirkt. Englisch nationelle Bildungsweise wird nur in untergeordneten Detailformen ersichtlich. (Die mittlere Chorkapelle musste später der Prachtkapelle Heinrich's VII. weichen. Der Façadenbau rührt erst aus dem 18. Jahrhundert her.) — Verwandte Planform hat ausserdem nur der Chor der Abteikirche von Tewkesbury.

Vorzüglich bezeichnende Beispiele für das englisch frühgothische System und für den Stufengang seiner Entwickelung sind ferner in einer Reihe von Kapitelhäusern enthalten. Das bei der Kathedrale von Oxford ist einfach viereckig, in zierlich edelm Frühcharakter. Die übrigen sind polygonisch, zumeist mit einer das Gewölbe stützenden Mittelsäule: das Kapitelhaus zu Lincoln, in schmuckreicher Strenge; — das zu Lichfield, in üppiger Ornamentik; — das von Westminster, in dem strengern Charakter des Kirchenbaues; das zu Salisbury, schon aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in vorzüglich gediegener Würde und einer Entfaltung des gothischen Systems von reichem Adel; — das zu York, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, ebenfalls reich und bedeutend, aber schon von etwas geringerer Durchbildung; — das zu Wells, um 1300, mit mehr willkürlichen Formen, merkwürdig durch einen kryptenartigen Unterbau.

Im Uebrigen fehlt es nicht an einer erheblichen Zahl kleinerer Stadtkirchen, welche die Typen der Epoche des 13. Jahrhunderts tragen. Zuweilen kommt bei diesen jener primitive Uebergang von der Form einfacher Lanzetfenster zu der Maasswerkgruppirung vor, der in Frankreich an der Kathedrale von Soissons, an der Kirche von St. Leu d'Esserent (S. 18) u. s. w. angemerkt wurde. Als derartige Beispiele sind die Kirchen von Bronsover (Warwickshire) und von Cotterstock (Northamptonshire) zu nennen.

---

[1] Denkmäler der Kunst, T. 52 (7, ff.).

Anderweit bewährt sich der nationelle Sinn in mancherlei Dekorativ-Architekturen. Grabmonumente, wie das des Erzbischofes Walter Grey (gest. 1255) in der Kathedrale von York, des muthmaasslichen Erbauers des Querschiffes der letzteren, das des Bischofes G. Bridport (gest. 1262) in der Kathedrale von Salisbury, sind mit stattlichem Schmuck von Säulen- und Bogenwerk versehen. Sogenannte „Steinkreuze", Gedächtnisspfeiler mit Statuentabernakeln und mit krönender Thurmspitze, wie die zu Geddington bei Kettering, in der Nähe von Northampton und zu Waltham, die (neben einer grösseren Zahl nicht mehr vorhandener) im J. 1290 dem Andenken der Königin Eleonor errichtet wurden, kommen unter den Werken solcher Gattung vorzugsweise in Betracht.

Schottland bildet im 13. Jahrhundert die Formen der englischen Frühgothik nach, im Ganzen in strenger Behandlung, im Einzelnen mit länger bewahrten romanischen Reminiscenzen.

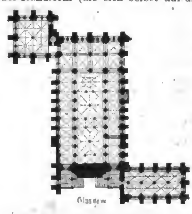
Noch übergangsartige Elemente zeigen sich in dem Kapitelhause von Inchcolm (an der Mündung des Forth), an der ansehnlichen Abteikirche von Aberbrothoc, an dem südlichen Querschiffflügel der Kathedrale von Elgin (seit 1223), deren Chor die entwickelten Formen der Schlusszeit des Jahrhunderts (nach 1270) trägt, während das Uebrige noch später ist.



Fenstermaasswerk in der Kathedrale von Glasgow. (Nach Billings.)

Energische Durchbildung des frühgothischen Systems hat die Kathedrale von Glasgow, namentlich der um 1240 erbaute Chor, unter dem, durch das abfallende Terrain bedingt, eine ausgedehnte Krypta angelegt ist. Der westliche Theil schliesst sich den Formen des Chores in fortschreitender Entwickelung an. Das Mittelschiff hat eine flache Decke. —

Andre Beispiele des Systems, im Einzelnen mit Beibehaltung romanisirender Rundform (die sich selbst auf die schottische Spätgothik vererbt), sind: die Abteikirche von Paisley, südwestlich von Glasgow, die Ruine der Abteikirche von Pluscardine, südwestlich von Elgin, der Chor der Kathedrale von Dunfermline und Theile der Kathedrale von Dunblane (beide verändert), sowie das Mittelschiff der Ruine der Kirche von Holyrood bei Edinburgh.



Grundriss der Krypta der Kathedrale von Glasgow. (Nach Collie.)

In der Ruine der kleinen Kathedrale der Hebriden-Insel Iona mischen sich die Formen alterthümlicher Frühgothik mit späteren. — Im östlichen Chortheil der Kathedrale von Kirkwall, auf den Orkney's, erscheint das ältere System (I, S. 454) in gothisch umgebildeter Behandlung.

In Irland scheinen die Abteikirchen von Jerpoint, Newtown und Bective der gegenwärtigen Epoche anzugehören.

Skandinavien.

Norwegen nimmt, wie es schon in den dortigen Steinbauten des spätromanischen Styles der Fall gewesen war, auch in der Frühgothik das englische Muster unmittelbar auf.

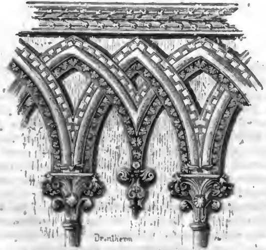
Ein überaus merkwürdiges Werk, welches aus solcher Uebertragung des Systems und zugleich aus dessen sehr eigenthümlicher Verarbeitung und Durchbildung hervorging, ist der Dom von Drontheim. Der Querbau desselben (I, S. 536) war bereits in spätromanischen Formen ausgeführt worden. Ihnen schloss sich, im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts der Chorbau, seit 1248 der Bau der Vorderschiffe an. Später ist mannigfaches Verderben über das Gebäude ergangen, so dass nur noch Theile seiner ursprünglichen Anlage (diese auch hie und da mit einiger Ueberarbeitung) erhalten sind. Der Chor besteht aus einem, die ursprüngliche Anlage zumeist nur in den Mauern seiner Seitenschiffe bewahrenden Langbau und einem, den östlichen Abschluss bildenden prachtvollen Kuppelachteck. Hier entwickelt sich, durch günstiges Stein-Material unterstützt, aller Glanz des dekorativen Elementes englischer Frühgothik, dem sich im Einzelnen romanische Reminiscenzen, Züge einer wundersamen klassischen Behandlung, eines üppig spielenden phantastischen Elementes einmischen; dabei ist ein völlig rhythmisches Ebenmaass in den Verhältnissen, ist das Ganze (soviel davon erhalten) mit freiem Sinne zur feierlichen Totalwirkung durchgebildet. Es ist das Werk eines Meisters, dem das vollste Material der Formen zu Gebote steht, der sich mit Freuden als den Herrn desselben empfindet und der dem fremd Eingeführten zugleich

den Hauch eines dichterischen Gefühles giebt, welches dem Boden der heimischen altnordischen Poesie (wie weiland die seltsam phantastischen



Oestliche Ansicht des Domes zu Drontheim. (Nach v. Minutoli.)

Gebilde in den Schnitzwerken der norwegischen Holzkirchen) entsprossen zu sein scheint. Die Vorderschiffe, von denen nur die äussern Umfassungsmauern vorhanden sind, zeigen dieselbe Richtung, aber in nicht



Dom zu Drontheim. Von den Wandarkaden im Umgange des Octogons. (Nach v. Minutoli.)

ebenso reicher Phantasie, in schärferer Entwickelung des eigentlich gothischen Elementes, in unbedingter Hingabe an das englische Stylmuster.

Andre, freilich bedeutend geringere Beispiele der Nachbildung englischer Frühgothik sind: der östliche Theil der Marienkirche zu Bergen (nach 1248), der Westbau des dortigen Domes und, wiederum in etwas reicherer Formation, der Chor des Domes von Stavanger, — auch wie es scheint, die Kirche von Dale in Sogn, deren Portale besonders gerühmt werden.

Schweden scheint die gothische Stylform zunächst durch norddeutsche Vermittelung empfangen zu haben. Die Monumente des Südens, die der Provinz Schonen, haben namentlich Uebereinstimmendes, mit der deutsch gothischen Architektur. Zu nennen sind hier, als Beispiele von noch übergangsartiger Behandlung, die Kirche des 1267 gestifteten Graubrüderklosters zu Ystad und die kleine Kirche zu Skanör, als ein Bau von schlichtgothischer Strenge, die Liebfrauenkirche zu Helsingborg) mit erhöhtem, aber der Fenster entbehrendem Mittelschiff.) — Weiter nördlich scheint die Kirche von Strengnäs, am Mälar-See, ebenfalls noch Motive des Uebergangsstyles zu enthalten. — Die Kathedrale von Upsala, angeblich seit 1287, erinnert an diejenigen Kirchen der deutschen Ostseelande, die das Schema der französischen Kathedralen in streng nüchterner Bildung, nach den Bedingnissen des Ziegelbaues umgestaltet, aufnehmen und als deren erstes Beispiel die Marienkirche von Lübeck (S. 51) voransteht. Als Baumeister dieser Kathedrale wird ein Franzose, Etienne de Bonneuil, genannt. Die Bedeutung des französischen Einflusses, der hiemit bezeichnet zu sein scheint, das Wechselverhältniss zwischen den baulichen Unternehmungen der nördlichen und der südlichen baltischen Küstenlande wird in Zukunft hoffentlich durch eingehendere Forschungen, als über diese Punkte bis jetzt vorliegen, ermittelt und festgestellt werden.

Spanien.

In der spanischen Gothik des 13. Jahrhunderts zeigt sich eine volle Hingabe an das reiche nordfranzösische Vorbild, modificirt durch einen romantischen Sinn, der sich in Nachklängen des schmuckreichen Romanismus dieses Landes, in fortgesetzten Einwirkungen der phantastischen Motive maurischer Architektur kund giebt. Doch verstatten die bis jetzt vorliegenden Mittheilungen, denen es auch für die in Rede stehende Epoche an zureichenden bildlichen Darstellungen fehlt, noch kein näher eingehendes Urtheil, zumal über die Monumente geringeren Umfanges und über das, voraussetzlich gerade an diesen sich schärfer aussprechende nationelle Element.

Das bedeutendste Denkmal im nördlichen Spanien ist die 1221 gegründete Kathedrale von Burgos. Sie hat das nordfranzösische Plan-Schema und den entsprechenden Aufbau, mit primitiv behandeltem innerem System, im Chore mit alterthümlichen Motiven, die z. B. die Schäfte

der Pfeilergliederung noch mit romanisch phantastischen Mustern bekleiden. Auch der Façadenbau ist entschieden nach französischer Art angelegt, doch in erheblichen Theilen seines glanzvollen Oberbaues (was auch bei andren Stücken der Kathedrale der Fall) späterer Zeit angehörig. — Unter den übrigen frühgothischen Kirchen von Burgos scheinen besonders S. Clara (nach 1218) und S. Esteban von Bedeutung, jene in ernster Strenge, diese in lebhafterer Gliederung ausgeführt.

Für die Erbauungszeit der Kirche S. Francisco zu Balaguer (nordöstlich von Lerida) wird das Jahr 1227, für S. Martin zu Huesca das Jahr 1250 für N. S. del Carmen zu Barcelona das J. 1287 als Bauzeit angegeben. — Neben andren Beispielen der nördlichen Districte ist der Portalbau der Façade von Tarragona nochmals zu erwähnen. — An Kreuzgängen sind der übergangsartig reiche Bau im Kloster von Veruela (südöstlich von Tarragona) und der schlichtgothische im Kloster von Huerta (zwischen Madrid und Zaragoza, — mit späterem Oberbau) zu nennen. —



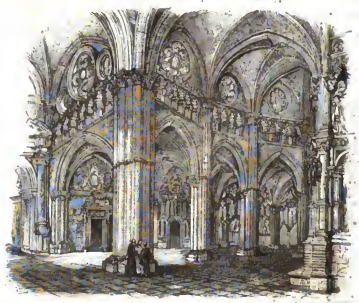
Kathedrale von Burgos. Inneres System. (Nach Guhl.)


Kathedrale von Burgos. Kapitäle und Schaftansätze im Chorumgange. (Nach Villa-Amil.)

Im südlichen Spanien ist die Kathedrale von Toledo,[1] 1227 gegründet, von hervorragender Bedeutung. Sie folgt im Aufbau dem Vorbilde der Kathedrale von Bourges in Frankreich (S. 25), in reichem fünfschiffigem Plane und mit stufenweise aufsteigenden Schiffhöhen. Bei lebhaft durchgeführter Gliederung des Innenbaues macht sich hier ein zierliches maurisch-romanisches Dekorationswesen geltend, welches dem baulichen Gefüge und seiner Wirkung, namentlich ebenfalls, wie es scheint, in der

[1] Denkmäler der Kunst, T. 58 (1).

Chorpartie, einen sehr eigenthümlichen Reiz giebt: in der Behandlung der Schiffarkaden und ihren spielend gemusterten Bögen; in den Galeriearkaden über diesen, die sich, nach maurischer Art, aus bunt zusammen-



Innenansicht der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

gesetzten Bogenformen oder aus energischen Zackenbögen gestalten, in den Rosenfenstern über den Galerieen des mittleren Seitenschiffes, u. s. w.



Chortriforium in der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

Dann gehören hieher die zumeist in massenhafter Strenge — zum Theil noch übergangsartig ausgeführten Kathedralen von Badajoz, Coria, Segorve, Baeza (die Reste der sog. alten Kathedrale) und die in schmuckreicher, halb maurischer Art behandelte Façade von St. Marcos in Sevilla. —

Ueber portugiesische Bauten, welche der Frühgothik des 12. Jahrhunderts angehören dürften, liegt bis jetzt Nichts vor.

Italien.

In Italien, in verschiedenen Punkten des Landes, machen sich die Versuche zur Einführung des gothischen Systems schon mit der Frühzeit des 13. Jahrhunderts bemerklich. Aber es ist bereits (I, S. 540) darauf hingedeutet worden, dass hier der Romanismus sein Feld mit zäher Energie behauptete. Nicht nur ward (wie z. B. in Deutschland) längere Zeit hindurch zur Seite der gothischen Versuche in romanischen Stylformen gebaut; nicht nur ward (wie z. B. in England) die räumliche Grundstimmung der romanischen Epoche gewahrt und den gothischen Elementen mehr nur in der Fülle der Einzelformen ihr Recht angethan; auch die wirkliche Composition des Baues, dessen Meister sich der Gothik zuzuwenden scheint, ist häufig die überlieferte romanische, während nur diese oder jene Motive der Detailbehandlung, der Gliederung, der schmückenden Zuthat den Anschluss an den gothischen Zeitgeschmack bekunden. Es entstehen hiedurch Mischformen, die in der That ebenso gut dem Romanismus wie der Gothik zugezählt werden können und bei denen nur der überwiegende geistige Zug, — Dasjenige, was der eigentlich künstlerischen Beseelung des Werkes angehört, den Ausschlag für die Classificirung desselben nach der einen oder der andern Seite zu geben vermag. Das 13. Jahrhundert hat eigenthümlich merkwürdige Werke der Art, bei denen der bewegende Hauch im Sinne der Gothik über die romanische Grundform ergossen ist. Das dekorative Element erscheint somit auch hier, und völlig überwiegend, als das der Natur dieser Verhältnisse gemäss Entscheidende; aber es entfaltet sich, auf der ruhig schlichten Gemessenheit der gegebenen Grundformen, selbst in vorherrschend klaren Grundzügen, denen sich das zierliche Spiel des Einzelnen ebenso gemessen einreiht.

An sich erscheinen die Leistungen der italienischen Frühgothik nach den verschiedenen Districten des Landes, nach den Lokalschulen, nach der Richtung der einzelnen Meister, deren Individualität unter solchen Umständen wesentlich mit in's Gewicht fallen musste, sehr verschieden.

Zunächst sind die Gruppen der **toskanischen** Monumente von Bedeutung. Hier tritt der gothische Styl mit einem Bauwerke von gewichtiger Bedeutung ein, mit der Kirche **S. Francesco** zu **Assisi** (1228 bis 1253), der Mutterkirche des auch für die baugeschichtliche Entwickelung so einflussreichen Franciskanerordens. Sie besteht aus einer geräumigen, noch übergangsartig behandelten Unterkirche und aus einem Oberbau, welcher das gothische System in strenger und klarer Entwickelung, im Aeusseren in einfach massenhaftem Charakter und mit schlichter flach geneigter Bedachung (nach der üblichen Bauart des Südens) zeigt. Der erste Meister des Baues war ein Deutscher, **Jacobus**; der zur Zeit des Beginnes noch gänzlich unentwickelte Zustand der Gothik in Deutschland verstattet es aber nicht, das System von dort herzuleiten.

Der Dom zu Arezzo, angeblich nach einem Plan desselben Meisters gebaut, doch erst in der Spätzeit des Jahrhunderts beendet, hat im Innenbau, bei ebenfalls schlichter Behandlung, eine vorzüglich reine und würdige Entfaltung des gothischen Systems. Aehnlich, doch in noch mehr vereinfachter Formenbildung die seit 1278 erbaute (um 1566 aber im Innern wesentlich umgestaltete) Dominikanerkirche S. Maria Novella zu Florenz. Auch die weniger bedeutende Kirche S. Domenico zu Prato schliesst sich dieser Richtung an. — Die (modernisirte) Kirche S. Trinità in Florenz, um 1250 nach dem Plane des Nicola Pisano gebaut, zeigt die letztere zur trockenen Strenge umgewandelt. —

Wesentlich abweichend ist der Prachtbau des Domes von Siena, aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Es ist ein romanisirender Pfeiler-Gewölbebau, der in der Gliederung der Pfeiler, in den leichten Verhältnissen mehr nur eine Andeutung der Gothik enthält, in der Fensterform das Gesetz der letzteren bestimmter ausprägt. Ueber der Durchschneidung der Schiffe erhebt sich, ebenfalls nach romanischer Ueberlieferung und in sehr eigner Anlage, eine Kuppel; der im Inneren durchgehende Wechsel weisser und dunkler Marmorschichten, in auffälligem Widerspruch mit gothischem Formengefüge, ist ebenfalls romanische Reminiscenz. Die Westfaçade (seit 1284) gilt als ein Werk des Bildhauers Giovanni Pisano; sie hat gleichfalls die aus dem Romanismus dortiger Gegend überkommene Austheilung, aber in kräftig schmuckreicher Weise nach gothischem Gesetz — zumeist dem der französischen Gothik vergleichbar — durchgebildet, mit Säulenportalen, Galerieen, grossen Rundfenstern und aufsteigenden Giebeln. (Andre Theile des Domes sind jünger.) — Die benachbarte Kirche von S. Quirico zeigt eine ähnliche Portalbehandlung; (1288). — Der Dom von Orvieto[1] seit 1290 erbaut, seit 1310 durch Lorenzo Maitani fortgeführt, im Innern eine überwiegend romanische Säulenbasilika, hat ein Nachbild jener Façade, deren energische Bildungen hier jedoch durchweg auf eine zarter dekorative Behandlung zurückgeführt sind, überall zur feinen Einrahmung der Sculpturen und Mosaiken, welche die Einzeltheile der Façade füllen, umgestaltet.

Es reihen sich, in verwandter Richtung, andre bauliche Werke des ebengenannten Giovanni Pisano an: die stattliche Halle des Campo Santo zu Pisa (1283), das dortige Kirchlein S. Maria della Spina, mit glänzend dekorativer Ausstattung des Aeusseren, der Ausbau des Domes von Prato, die Kirche S. Domenico zu Perugia; (hievon in dem vorhandenen Bau der viereckige Chorraum.) —

Wiederum eine andre Richtung entwickelt sich in Florenz mit dem Ausgange des Jahrhunderts, in der umfassenden Thätigkeit des dortigen Meisters Arnolfo di Cambio. Ihre Besprechung ist indess, da sie die Bestrebungen des 14. Jahrhunderts einleitet, der folgenden Periode vorzubehalten.

Gleichzeitig beginnt in der toskanischen Architektur die künstlerische Gestaltung eines mächtigen Palastbaues. Es sind feste Steinhäuser, in ihrem fast kastellartigen Gepräge auf eine Zeit vielfacher städtischer

[1] Denkmäler der Kunst, T. 57 (6).

Wirren und das Bedürfniss der Sicherung zurückdeutend, in den zierlichen Arkadenfenstern der Obergeschosse das Behagen des also gesicherten Daseins bezeichnend. Einige noch übergangsartig behandelte Paläste, wie der Palast Guinigi zu Lucca, der Palast del Podestà zu Orvieto, der Palast del Comune zu Perugia, bezeichnen die Epoche des 13. Jahrhunderts, der im folgenden die vorzüglich glänzende Entwickelung folgt.

Oberitalien zeigt in einigen schon (I, S. 542) genannten Gebäuden, welche im Uebergange zwischen romanischer und gothischer Behandlung stehen, in den gothischen Formen den Eintritt der nordischen Fremdform. S. Andrea zu Vercelli und besonders der Dom von Asti kommen in ihren gothisirenden Theilen für dies Verhältniss besonders in Betracht. — Noch mehr die Façade des Domes von Genua, welche eine unmittelbare Einwirkung französischer Muster, doch unter dem gleichzeitigen Einfluss toskanischer Behandlungsweise, erkennen lässt.

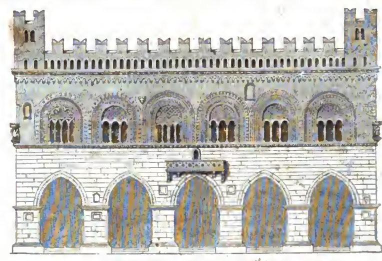
In Venedig erscheinen an S. Maria de'Frari (seit 1250, — angeblich nach einem Plan des Nicola Pisano gebaut) und an S. Giovanni e Paolo (angeblich von Schülern dieses Meisters ausgeführt) die Beispiele frühgothischen Säulenbaues, wobei sich dem aus Frankreich überkommenen Motiv Einzelheiten italienischer Behandlung zugesellen; bei der ersten in einer strengeren, bei der zweiten in einer freieren Gesammtfassung.

Des Festhaltens der Elemente des Romanismus im Mailändischen, der nur zögernd eintretenden gothisirenden Behandlung, der Hauptbeispiele solcher Richtung ist bereits (I, S. 543) gedacht. Entschiedener gothisches Element tritt bei einigen andern Monumenten hinzu: bei der Augustinerkirche und bei S. Francesco zu Pavia, bei dem Dome von Vicenza, bei S. Eufemia und S. Nazario zu Verona, u. s. w.

Die vorzüglich bedeutenden und eigenthümlich ausgeprägten Werke der oberitalienischen Architektur dieser Epoche bestehen in öffentlichen städtischen Palästen, Urkunden der selbstbewussten Blüthe, der freien Entfaltung des lombardischen Städtelebens. Im charakteristischen Gegensatz gegen die kastellartige Abgeschlossenheit der toskanischen Paläste bilden sie im Erdgeschoss einen durch starke Pfeilerarkaden rings geöffneten weiten und schattigen Versammlungsraum, während die Säle des Obergeschosses mit prachtvoll ausgestatteten Arkadenfenstern versehen zu sein pflegen. Die künstlerischen Formen sind auch hier, für die Zeit des 13. Jahrhunderts, wesentlich noch die des Ueberganges vom Romanismus zur Gothik, die Pfeilerarkaden in spitzbogiger, die Fenster in rundbogiger Form, die letzteren gern durch die im Oberbau zumeist angewandte Ziegeltechnik, mit reichster Musterung versehen. Strengere und schlichtere Beispiele sind der sogen. Broletto zu Monza und der zu Como. Ein höchst ausgezeichneter, in glänzender Würde durchgebildeter Bau ist der Palazzo pubblico zu Piacenza, seit 1281. Aehnlich, doch einfacher behandelt, der Palazzo pubblico zu Cremona: in bestimmter ausgesprochener Gothik, wiederum mit reichstem Formenschmuck, die dortige „Casa delle finanze" oder „Gerichtshalle"). Andres aus späterer Zeit.

Daneben sind einige fürstliche Residenzen zu erwähnen. Namentlich

das Schloss der Visconti zu Pavia, ein ausgedehnter Bau, aussen in einfach festen und strengen Formen, aber mit um so stattlicherer Hof-



Palazzo pubblico zu Piacenza. (Nach Osten.)

architektur: spitzbogigen Säulenarkaden und reichen romanisirenden Arkadenfenstern über diesen. Andre Behandlung, etwas jünger, an den alten Theilen des Schlosses von Mantua.

In Süditalien zeigt sich an einigen Kirchenbauten von Neapel der französische Einfluss, den die französische Herrschaft des Landes (seit 1265) mit sich führen musste; am Chore von S. Lorenzo, an S. Domenico Maggiore, an S. Pietro a Majella.

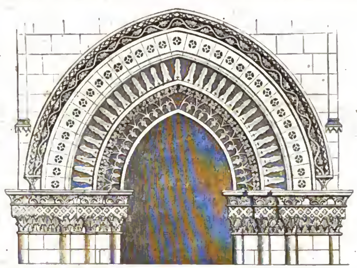
Die Façade der Kirche von Collemaggio zu Aquila lässt eine Annäherung an die toskanischen Prachtfaçaden dieser Zeit, in phantastisch barocker Verwendung dortiger Motive, erkennen.

Im südlichen Apulien sind die Kirchen von S. Maria d'Arbona und von S. Pietro in Galatina als Werke von schlicht gothischem, noch übergangsartigem Charakter anzumerken.

Einige sicilianisch gothische Monumente dieser Zeit deuten, neben Reminiscenzen der älteren heimischen Geschmacksrichtung, auf einen vorwiegend lombardischen Einfluss: S. Francesco zu Palermo (seit 1255) und S. Agostino ebendaselbst; das Portal von S. Giorgio und das des Ospedale zu Girgenti; die Façade von S. Agostino zu Trapani; u. s. w.

Eine Reihe dekorativer Werke kommt schliesslich für die italienische Gothik des 13. Jahrhunderts in Betracht. Sie haben das Eigenthümliche, dass in ihnen die schärfsten Gegensätze des Zeitgeschmackes, nicht selten mit feinem Takt, in Verbindung gesetzt zu sein pflegen: an-

tikisirende Behandlung bei gothischem Aufbau. Indess beruhen die Veranlassungen auf individuell zufälligen Gründen. Theils sind es Werke toskanischer Schule, namentlich jene Kanzeln des Nicola Pisano zu Pisa



Portalbogen von S. Agostino zu Palermo. (Nach H. Gally Knight.)

und Siena (I, S. 560 u. ff.), wo die klassische Durchbildung der Bildwerke auf dasselbe Verhältniss auch in der architektonisch dekorativen Sculptur führte; theils Werke der römischen Cosmaten-Schule, wo das ältere Erbe antikisirender Behandlung auch bei der Zuwendung zu den gothischen Hauptformen beibehalten wurde. Hauptwerke dieser Schule sind: die Ausstattung der Kapelle Sancta Sanctorum und S. Giovanni in Laterano zu Rom vom Jahr 1280; das Altartabernakel in S. Paolo fuori le mura, 1285 von Meister Arnolphus (d. h. von dem berühmten Florentiner Arnolfo di Cambio) gefertigt, und andere in S. Cecilia und in S. Maria in Cosmedin, ebendaselbst; das Grabmonument von Papst Hadrian V. (gest. 1276) in S. Francesco zu Viterbo; zwei jüngere Grabmonumente in S. Maria Maggiore und S. Maria sopra Minerva zu Rom.

Bildende Kunst.

Der Feststellung des gothischen Architektursystems folgte die bildnerische Ausstattung, die Entwickelung des formalen Gesetzes ihrer Behandlung, die der Richtung und Stimmung ihres geistigen Gehaltes. Die gothische Bildnerei des 13. Jahrhunderts hat mit der architektonischen Composition die Grösse und Einfalt der Linien, den in maassvoller Strenge aufstrebenden Zug, den Ausdruck eines kräftig ringenden Gefühles gemein. Aus schlichten Grundformen, aus mehr oder weniger conventionellen Motiven, im Einzelnen nicht ohne eine Wechselwirkung mit dem klassischen

Elemente vorangegangener oder gleichzeitiger jüngster Bestrebungen des Romanismus, entwickelt sie sich zur Ausprägung feierlicher Würde, begeistigten Affektes, in ausgezeichneten Fällen selbst zu einer wiederum fast staunenswerthen Sicherheit des körperlichen Daseins. Aber das Wechselverhältniss zwischen architektonischer und bildnerischer Production bleibt zunächst noch von unbedingt entscheidendem Einflusse; so überaus mächtige Anregung diese von jener empfängt, so findet sie doch zugleich in der künstlerischen Gliederung wie in den technischen Bedingnissen des architektonischen Ganzen ihre Schranke. Auch die unabhängigeren Leistungen geben über die letzteren nicht hinaus. Aus demselben Grunde tritt die umfassendere bildnerische Thätigkeit frühgothischen Styles vorzugsweise nur da ein, wo das architektonische System sich in der ganzen Summe seiner reichen Consequenzen geltend macht.

Sculptur.

Frankreich.

Die Sculptur kommt an den grossen Kathedralen der französischen Nordostlande in höchst ausgedehnter, höchst folgenreicher Weise zur Anwendung. Der Aussenbau, namentlich der der Façaden, ist wesentlich auf die sculptorisch bildnerische Ausstattung berechnet. Die Freude an diesem Schmuck, an seiner sprechenden Wirkung, an der Offenbarung des durch ihn vermittelten gedanklichen Gehaltes ist so gross, dass selbst das Uebermaass der Verwendung kein Bedenken erregt, dass hiedurch selbst die energische Gestaltung des Einzelstückes der architektonischen Composition (so entschieden das architektonische Gesetz an sich seine Herrschaft behauptet) verdunkelt wird. Die Portale füllen sich durchaus mit Bildwerken, sowohl die Basamente und die Gliederungen der Seitenwandungen als die Bogenläufe der mittlern Thürpfosten, die Oberschwelle über diesen, das von letzteren getragene Bogenfeld (die Lünette oder das Tympanon). Nur die charakteristischen architektonischen Linien blieben, während Alles in ihrem Einschlusse durch Bildwerk belebt erscheint und sich diesem Einschlusse in gedrängter, selbst die rhythmischen Verhältnisse zum Theil beeinträchtigender Weise einfügt, in den geneigten Linien der Bögen auf widersinnige Weise hängend, das Spitzbogenfeld durch Friesreihen hässlich zerschneidend. Erst die Einführung der Giebelkrönung über dem Spitzbogen des Portales fasst diesen gewaltsamen Reichthum energisch zusammen; aber in dem Felde zwischen seinen Schenkeln und denen des Bogens entsteht abermals ein Raum für bildnerische Bethätigung. Ebenso füllen sich die Galerieen, welche der französische Façadenbau liebt, mit Reihen von Gestalten; andre an andern Einzelstellen, in den Baldachinen der Strebepfeiler u. dergl. Den Inhalt bilden die grossen Mysterien der christlichen Offenbarung, in dogmatischer Entwickelung, in den Gestalten der Persönlichkeiten der heiligen Bücher, in symbolischer Fassung, verbunden mit besonderen legendarischen Vorgängen je nach der Bezugnahme auf besondre Heilige, denen das kirch-

liche Gebäude gewidmet ist, mit Beziehungen auf die realen Vorkommnisse des Lebens, auf ihre Wiederkehr im Jahreslaufe, zur Weihe solcher Beziehungen durch die geheiligte Bedeutung des Ganzen. Es sind grossartigste Conceptionen, welche die Kräfte zur geistigen Durchdringung der Gesammtaufgabe, zur technisch-künstlerischen Durchbildung des Einzelnen in nachdrücklichster Weise wachrufen mussten. Aber die ungeheure Fülle — als solche kaum mit einer andern kunsthistorischen Erscheinung vergleichbar, als mit der unermesslichen bildnerischen Ausstattung altägyptischer Monumente — musste, wie in Aegypten, die Bedeutung der künstlerischen Entwickelung für das Grosse und Ganze von vornherein in Frage stellen. Das gedankliche Element kam über eine gewisse schematisch-cyklische Norm nicht hinaus und konnte dies um so weniger, als die architektonische Disposition eine durchgehende Zersplitterung in lauter Einzelobjecte zur Folge hatte. Die Massen des zu beschaffenden Einzelnen machten einen Aufwand von Kräften nöthig, denen die durchgreifende und sichre Vorbereitung fehlte, welche nur (wie weiland die Grundlage der griechischen Kunst) aus einem Schulbetriebe von jahrhundertelanger Dauer hervorgehen konnte; man war somit genöthigt, ungleichartige Kräfte zur Verwendung zu bringen und sich häufig mit allgemeiner Andeutung der künstlerischen Intentionen, mit conventioneller Fassung, nicht ganz selten mit barbaristisch roher Behandlung zu begnügen. Die architektonische Anordnung brachte es ferner, wie schon erwähnt, mit sich, dass die bei Weitem überwiegende Zahl der Aufgaben die Darstellung der in ruhiger Haltung in sich abgeschlossenen Einzelgestalt betraf und somit vorzugsweise nur die bei solcher in Frage kommenden Momente der geistigen und körperlichen Existenz wirksam durchgearbeitet werden konnte. Dennoch aber war die allgemeine geistige Bewegung mächtig genug, um auch in bildnerischer Beziehung eine grossartige Gesammtwirkung, eine würdige Totalität des Styles zur Erscheinung zu bringen, um sich in einzelnen Gebilden dem Gesetze vollendeter Schönheit, der Darstellung höchsten geistigen Adels in harmonisch durchgebildeter Körperlichkeit, glücklich anzunähern.

Für den Beginn der stylistischen Entwickelung, noch im Uebergange von der conventionellen starren Fassung der älteren, oben besprochenen Portalsculpturen, werden die an der Kathedrale von Senlis und an den beiden älteren Portalen der Kirche von Mantes als bezeichnende Beispiele namhaft gemacht. Für eine naiv derbe Aussprache der neuen künstlerischen Intentionen die am Westportale der Kathedrale von Laon.[1]

Sodann, ebenfalls der Frühzeit des 13. Jahrhunderts angehörig, die Sculpturen an der Westfaçade der Kathedrale von Paris,[2] soweit sich dieselben nach Veränderungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nach den Zerstörungen der Revolution am Schlusse desselben, nach neuern Herstellungen in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten haben. Es ist schon auf die Unterschiede in der Portalanlage dieser Façade hingedeutet. Mit dem nördlichen Seitenportale (Porte de la Vierge) scheint die vor-

[1] Vergl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 731, 735. — [2] Vergl. Bisson, reproductions photographiques.

handene Anlage des Façadenbaues begonnen zu haben. Seine Sculpturen verlassen jenes starre Gesetz, ohne aber bereits eine neue stylistische Fassung durchzubilden; bei allgemein tüchtiger Anlage hat ihre Behandlung noch etwas Unentschiedenes, in der Gewandung noch einen fast schlaffen Zug, mit handwerksmässigem Nachklange antikisirenden Elements. Um so bedeutender ist hier dagegen die hervorbrechende Regung innerer Empfindung; sie führt zu einer glücklichen Gesammtanordnung, zu reizvollen und klaren Motiven im Einzelnen der Geberdung, zum Ausdruck hohen Ernstes und stiller beseelter Anmuth, selbst schon zu einem Typus reiner Idealschönheit in der Bildung der Köpfe. Namentlich die in der Lünette enthaltene Reliefdarstellung des Begräbnisses der heil. Jungfrau ordnet sich in feierlich hoher Anmuth. — Das Mittelportal, mit der in grossartig cyklischer Folge entwickelten Darstellung des jüngsten Gerichts, hatte durch jene Veränderungen sehr gelitten. Das südliche Seitenportal hat, neben den erwähnten älteren Stücken (S. 15) nur geringere Theile der gegenwärtigen Epoche. — Aus späterer Zeit, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, rühren die Sculpturen an den Querschiffgiebeln her.

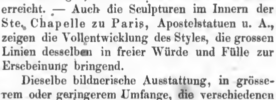


Christusstatue am Hauptportal der Kathedrale von Amiens. (Nach Viollet-le-Duc.)

Es folgen die Sculpturen an den Portalhallen des Querbaues der Kathedrale von Chartres.[1] Hier erscheint das neue stylistische Element in würdevoll primitiver Eigenthümlichkeit, in noch strenger Haltung der Gestalten, in wohlverstandener, feinfaltig geordneter Gewandung, mit dem Ausdruck feierlicher Stille in den noch etwas conventionell gebildeten Köpfen. — Ihnen reihen sich die Sculpturen der Kathedrale von Amiens an, Arbeiten eines schon ausserordentlichen Umfanges, deren Ausführung voraussetzlich längere Zeit in Anspruch genommen hat, theils in einer noch alterthümlichen Behandlung,[2] theils in einer stylistischen Fassung, deren so schlichte wie grosse und kräftige Linien den neuen Styl der Zeit bereits in völlig charakteristischer Entwickelung zeigen. Die Christusstatue am Mittelpfeiler des Hauptportales ist eine Arbeit von einfach strenger Würde. Ein Relief der Apostel an der Oberschwelle des Südportales ist durch die Momente naiven Beisammenseins eigenthümlich anziehend. — Dann die Sculpturen der Kathedrale von Rheims,[3] Werke von noch grösserm Umfange, noch längerer Arbeitszeit, noch schärfer charakterisir-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 59 (6), 60 A (1). — [2] Ebenda, T. 60 A (2). — [3] Ebenda, T. 60 A (3–6).

ten Unterschieden der künstlerischen Kräfte. Es fehlt nicht an Sculpturen, welche wiederum noch jenes Gepräge alterthümlicher Strenge tragen, doch sich zugleich durch grossartige und kraftvollere Gesammtmotive, zum Theil in merkwürdiger Annäherung an die Principien klassischer Gewandung, auszeichnen; es fehlt nicht an solchen, die eine schwere, plumpe, barbaristisch rohe Behandlung zeigen. Andre, in erheblicher Zahl, haben das Gepräge eines freien Adels, in der Haltung und Geberde des Körpers, in den grossen und breiten Motiven der Gewänder, in dem seelenvollen Ausdruck der Köpfe. Zur lauteren Vollendung — über die Schranken stylistischer Beschränkung hinaus — steigert sich diese letztere Richtung in der Statue eines segnenden Christus am Portal des nördlichen Querschiffflügels, einer Gestalt von edelster Körperlichkeit, von einer Gewandung, welche den alten Salvatortypus in feierlichster Würde und flüssig freier Bewegung wiedergiebt und nicht minder in Kopf und Antlitz (bei nur noch etwas starr gebildeten Augen) den Ausdruck erhabenster Milde erreicht. — Auch die Sculpturen im Innern der Ste. Chapelle zu Paris, Apostelstatuen u. A., zeigen die Vollentwicklung des Styles, die grossen Linien desselben in freier Würde und Fülle zur Erscheinung bringend.





Apostelstatue in der Ste. Chapelle zu Paris. (Nach Viollet-le-Duc.)

Dieselbe bildnerische Ausstattung, in grösserem oder geringerem Umfange, die verschiedenen Stufen der Entwickelung bezeichnend, wiederholt sich mannigfach an andern Monumenten der nordöstlichen Districte. Nähere Forschungen und Mittheilungen über ihren künstlerischen Gehalt, als bis jetzt überhaupt vorliegen, werden in Zukunft hoffentlich umfassendere Belehrung gewähren. —

Bei Uebertragung des architektonischen Systems in die andern Provinzen von Frankreich scheint der bildnerischen Zuthat im Ganzen nicht dieselbe Bethätigung zugewandt zu sein. Die Normandie sieht hievon, wie schon früher angedeutet, in den meisten Fällen ab. Doch finden sich auch hier im Einzelnen sehr bemerkenswerthe Beispiele. So an den alten Theilen der Façade der Kathedrale von Rouen, wo z. B. die Reliefdarstellungen in dem Bogenfelde des einen Seitenportales (aus der Geschichte des Täufers Johannes) einen Styl von herber Feinheit, aber mit lebhafter Empfindung für das Körperliche und mit hoher Würde in den weitfaltigen Gewändern entwickeln. In Burgund sind die in strengem Adel behandelten Sculpturen am Portal der Kathedrale von Auxerre, auch einzelne, in ähnlichem Sinne durchgebildete Dekorativsculpturen in den Kirchen von Vézelay und von Sémur-en-Auxois, — im Südwesten die nicht minder trefflich ausgeführten Arbeiten an dem Portal von St. Séverin zu Bordeaux vom Jahr 1267 hervorzuheben.

Anderweit kommt die Sculptur der Grabmonumente, mit den Gestalten der Bestatteten, mit sonstiger bildnerischer und dekorativer Zuthat, in Betracht.

Ein Paar eherne Grabtafeln mit Reliefbildungen der Art, im Dome von Amiens, die Monumente der Bischöfe Eberhard von Fouilloy (gest. 1223) und Gottfried von Eu (gest. 1237) geben für die Entwickelungsmomente in der früheren Zeit des Jahrhunderts charakteristische Belege. Die Gestalten erscheinen beiderseits in strenger Würde, mit wohl durchgebildeter, feinfaltiger Behandlung.

Eine Fülle von Grabmonumenten, im üblichen Steinmaterial, wurde unter der Regierung Ludwig's des Heiligen, um die Mitte des Jahrhunderts, ausgeführt. Er schmückte die Gräber seiner Vorfahren mit derartigen Werken; er sorgte ebenso für die Gräber seiner Angehörigen. Die Monumente sind gegenwärtig in den Grüften von St. Denis versammelt.[1] Die Arbeiten charakterisiren sich durch die grossen und vollen Linien seiner Epoche; die Menge des Gleichartigen, wo überall ein einfaches Motiv zu wiederholen und der Erfindungsgabe durch Anknüpfung an Erscheinungen des Lebens zumeist keine Unterlage gegeben war, führt aber zu einer überwiegend handwerksmässigen Behandlung. Zu den bessern unter den Monumenten der Vorfahren gehören die Robert's I. und seiner Gemahlin; namentlich die Gestalt der letzteren zeichnet sich durch die kraftvoll reichen Linien der Gewandung aus. Von vorzüglichem Werthe, durch das Gepräge individuellen Adels hervorstechend, sind die Monumente von Ludwigs Bruder Philipp und von seinem Sohne Ludwig; beide, aus der Abtei von Royaumont stammend, sind zugleich mit ebenso trefflich sculptirten Tumben, auf deren Oberfläche die Gestalten ruhen, versehen.

Welcher Gegensätze das künstlerische Gefühl aber noch fähig war, bezeugen die aus vergoldetem Kupfer gearbeiteten und mit reichem Emailschmuck versehenen Grabmonumente zweier anderen Kinder des Königs, Johann und Blanca, welche gleichfalls aus Royaumont nach St. Denis versetzt sind. Bei höchster Zierlichkeit des Ornaments haben die Gestalten hier ein embryonisch rohes Gepräge, mit völlig erstarrtem Ausdrucke.

Deutschland.

Deutschland wendet sich mit der zögernden Annahme der gothischen Architektur auch der bildnerisch gothischen Stylform in zögernder Weise zu. Die Zurückführung des architektonischen Systems auf ein schlichteres Maass hält den Wunsch nach ähnlich reicher Ausstattung wie in Frankreich fern; der zufällige Umstand, dass es im Laufe des 13. Jahrhunderts überhaupt nur zu wenigen gothischen Façadenbauten von Bedeutung kam, beschränkt auch die äussere Veranlassung. Doch bekunden die bildnerischen Werke des 13. Jahrhunderts, welche der gothischen Stylform folgen, im Einzelnen ein lebendiges und wiederum zur selbständigen Eigenthümlichkeit durchgebildetes Streben. Die Betrachtung sondert sich nach den lokalen Gruppen.

[1] Vergl. de Guilhermy, monogr. de l'eglise roy. de St. Denis etc.

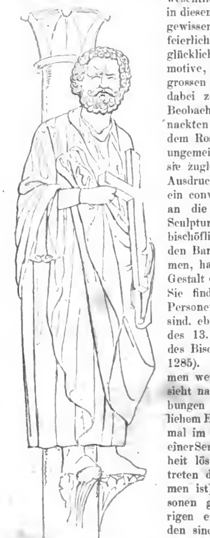
In den nordwestlichen Landen ist eine Reihe von Beispielen anzuführen, welche in bildnerischer Ausstattung des architektonischen Aeusseren, namentlich der Portale, bestehen.

Hiezu gehören zunächst die Sculpturen an der Liebfrauenkirche zu Trier, aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts. Das Hauptportal, obgleich noch von romanischer Hauptform, ist in seinen verschiedenen Theilen in der üblichen Weise mit Bildwerk ausgestattet; Andres an andern höher belegenen Stellen der Eingangsseite und an dem (gleichfalls romanisirenden) Portal der Nordseite. Die Fassung der Gestalten ist schlicht und streng, doch schon in den einfach grossen Motiven der Gothik. Die Vertheilung der Sculpturen an dem Hauptportal ist noch mangelhaft, in der fünffachen Reihe der Bogengeläufe, bei deren geringerer (halbrunder) Neigung, noch von besonders übler Wirkung. Bei dem Seitenportal lindert sich dieser Eindruck, da die Bögen hier zum grösseren Theil von Blattornament erfüllt sind; die in dem Bogenfelde dieses Portals enthaltene Darstellung, die Krönung der Maria, vereinigt mit der Strenge der Behandlung eine zart empfundene Bewegung, welche der Composition schon einen sehr eigenthümlichen Reiz giebt. — Es schliessen sich die ähnlich behandelten, zum Theil schon verwitterten Sculpturen an einem Portale der Kirche zu Tholey an, die schwereren an dem rundbogigen Südportal des Domes von Wetzlar, die mit weicherer Empfindung durchgebildeten an dem Südportale des westlichen Querschiffes des Domes von Paderborn, welches ebenfalls noch die romanische Rundform bewahrt. — Die Statuen neben dem Westportal der Elisabethkirche von Marburg haben die ausgesprochen gothische Stylform in roher Fassung.

Dieselbe Behandlungsweise an den Gestalten der Grabsteine jener Districte seit der Zeit gegen die Mitte des Jahrhunderts. Hervorzuheben sind: der Grabstein des Landgrafen Konrad von Thüringen (gest. 1243) in der Elisabethkirche zu Marburg, noch starr, doch mit dem Gepräge individuell strenger Würde; das Monument des Erzbischofes Siegfried von Epstein (gest. 1249) im Dome zu Mainz, mit den kleineren Gestalten der deutschen Könige Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland zu den Seiten des Erzbischofes, denen dieser die Kronen aufsetzt, in steif gezwungener Composition, aber mit lebhaftem Gefühl für das Einzelne und dem schon sehr beachtenswerthen Streben nach persönlich individueller Charakteristik; — das Monument des Erbauers der Kirche von Laach, mit der überlebensgrossen Gestalt desselben, — und ein ähnliches, aus Holz gearbeitetes Denkmal in der Klosterkirche zu Sayn, beide und namentlich das letztere von kräftig derber Arbeit.

Einen eigenthümlichen Cyklus bilden die dieser Epoche angehörigen Sculpturen des Domes zu Bamberg. Sie folgen der Zeit nach unmittelbar auf die hier vorhandenen merkwürdigen Sculpturen spätromanischen Styles; es ist schon (I, S. 551 u. f.) angemerkt, dass die Bildwerke des Nordportales bereits den beginnenden Uebergang in das gothische Stylelement erkennen lassen. Dem letzteren gehören zunächst die Statuen des

südlichen Portales der Ostseite, eine Anzahl isolirter Statuen in den Seitenräumen des Ostchores, eine Reiterstatue des hl. Königs Stephan von Ungarn im Innern des Schiffes an. Es ist eine von jenen ältern Werken wesentlich abweichende Richtung, die sich in diesen Arbeiten geltend macht; mit einem gewissen trocknen Ernste gehen sie auf feierliche Ruhe aus, theils durch eine glückliche Aneignung klassischer Gewandmotive, theils durch die volle Einfalt der grossen Linien des gothischen Elements; dabei zeigt sich auch hier eine sorgliche Beobachtung natürlicher Bildung, in den nackten Gestalten von Adam und Eva, in dem Rosse jener Reiterstatue, dessen Kopf ungemein lebendig behandelt ist, während sie zugleich, im Streben nach affektvollem Ausdrucke, der Gesichtsbildung mehrfach ein conventionelles Lächeln geben, welches an die Typen altgriechisch äginetischer Sculptur erinnert. — Mehrere Grabsteine bischöflicher Personen, welche sodann unter den Bamberger Arbeiten in Betracht kommen, haben bei sehr einfacher Fassung der Gestalt dieselbe äginetische Gesichtsbildung. Sie findet sich an Monumenten, welche Personen des 11. Jahrhunderts gewidmet sind, ebenso aber noch bis gegen den Schluss des 13. Jahrhunderts, an dem Grabsteine des Bischofs Berthold von Leiningen (gest. 1285). Es darf mit Zuversicht angenommen werden, dass dieser Typus, seiner Absicht nach, welcher mit den geistigen Strebungen der gothischen Epoche in wesentlichem Einklange steht und sich später (zumal im 14. Jahrhundert) in den Ausdruck einer Sentimentalität von natürlicherer Weichheit löst, überhaupt erst mit dem Eintreten der gothischen Stylform aufgekommen ist, dass daher die den älteren Personen gestifteten Werke gleich den übrigen erst in dieser jüngern Zeit entstanden sind.[1] — Dasselbe ergiebt sich bei dem Marmorsarkophag des Bischofes Suidger von Mayendorf, nachmaligen Papstes Clemens II., (gest. 1047). Dieser, mit spä-



Statue des Apostels Petrus am Dom zu Bamberg. Südliches Portal der Ostseite. (F. K.)

[1] Nach dem Neubau des Domes; ebenso, wie derartige Beschaffung von Denkmälern für die Personen vergangener Zeit auch anderweit als Folge bedeu-

terem Deckel versehen, hat auf den Seitenwandungen, ausser einer Scene mit der Figur des Bestatteten, eine Anzahl allegorischer Gestalten in eigenthümlich lebhaften, gespreizten Geberden. Es ist die Arbeit einer allerdings eigenthümlichen, etwas derben Bildnerhand, die (noch in dem Sinne der hastigen Bewegung in Werken romanischen Spätstyls) nach möglichst lebendigem Ausdrucke hascht, während sich in den Gewandmotiven die Typen des beginnenden gothischen Styles auch hier bestimmt erkennen lassen.

Magdeburg besitzt ein merkwürdiges Denkmal frühgothischer Sculptur in der Reiterstatue Kaiser Otto's I. auf dem alten Markte.[1] Es ist eine Arbeit von wiederum strenger und sehr schlichter Fassung, aber durch die energische Haltung der Figur und die sprechend individuelle Durchbildung des Kopfes von lebhafter Wirkung. Zwei allegorische weibliche Gestalten, zu den Seiten des Reiters stehend, sind durch Kopfbildungen ausgezeichnet, welche schon die volle Naivetät der Natur (in ächt sächsischer Stammeseigenthümlichkeit, wie später in den schlichteren weiblichen Köpfen Cranach'scher Gemälde,) zur Erscheinung bringen. Der architektonische Unterbau der Gruppe hat in seinen ursprünglichen Formen noch romanische Reminiscenzen; später verstärkt, etwa zu Ende des 14. Jahrhunderts, sind ihnen andre Figuren in dem Style dieser jüngern Zeit hinzugefügt worden. (Das Denkmal befand sich in sehr schadhaftem, zum Theil fragmentirtem Zustande; es ist gegenwärtig hergestellt worden.) — Eine andre Gruppe, denselben Kaiser und seine Gemahlin Editha vorstellend, in einer kleinen frühgothischen Polygonkapelle des Domes von Magdeburg, hat ein abweichendes Gepräge, schwerer in den Formen und weichlicher in der Behandlung.

Von sehr ausgezeichneter Bedeutung sind die Sculpturen, welche das Innere des Westchores des Domes von Naumburg schmücken.[2] Zunächst die Statuen der Stifter des Gebäudes an den Wandpfeilern des Chores, gleichzeitig mit dem Bau desselben ausgeführt, eine Reihenfolge männlicher und weiblicher Gestalten, von denen einige als Paare zusammenstehen. Auch hier herrscht die volle Einfalt des Styles, in ruhig klaren und grossen Linien, während in der Körperlichkeit dieser Gestalten ein kräftiges Lebensgefühl, in dem Charakterausdruck, der Geberde, der hiedurch motivirten Gewandung eine ungesuchte Mannigfaltigkeit zur Erscheinung kommt und gleichzeitig ein gemeinsam geistiger Zug, der eines stillen Adels, diesen Kreis würdiger Persönlichkeiten erfüllt. Die künstlerische Hand steht, ohne ein sonderlich virtuosisches Streben, der Vollendung nahe; die Andeutung zarten Affektes äussert sich noch in einem halb conventionellen Lächeln. Die Sculpturen des Lettners, welcher den Chor vom Schiff des Domes trennt, ein Crucifix mit Maria und Johannes und ein Fries mit Scenen der Passionsgeschichte, schliessen sich als wenig-

---

tungsvoller Neubauten eintritt, z. B. bei St. Denis in Frankreich oder bei Vollendung des Domchores von Köln.

[1] v. Quast, in der Zeitschr. f. christl. Archäologie u. Kunst, I, S. 108. (Den beigegebenen Abbildungen fehlt in den figürlichen Theilen die charakteristisch energische Eigenthümlichkeit.) — [2] Denkmäler der Kunst, T. 59 (1, 2).

jüngere Arbeiten an, die letzteren voll naiver Frische und in einzelnen Figuren mit dem Ausdrucke eines starken Pathos. — Einige Statuen im Chore des Domes von Meissen,[1] Kaiser Otto I. und seine Gemahlin nebst zwei Heiligen gehören einer ebenfalls etwas jüngeren Bethätigung der in den Naumburger Statuen ausgesprochenen künstlerischen Richtung an. Sie haben noch die (zwar zum Theil erneute) Bemalung.

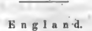
Ein merkwürdiges Grabmonument vom Schlusse des Jahrhunderts befindet sich in der Kreuzkirche zu Breslau, das des Herzogs Heinrich IV. (gest. 1290).[2] Die Deckplatte desselben ist eine Arbeit von gebranntem Thon, mit der üblichen Darstellung der Gestalt, in derber durchgebildeter Kraft, mit alter Bemalung. Die Tumba, von Sandstein, stellt die Personen des Begräbnisszuges und auf den Ecken vier Engel dar, welche die Deckplatte zu tragen scheinen, diese von graziös naiver Bewegung.

Umfassendere Sculptur-Ausstattung im Sinne des französisch-gothischen Systems, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, findet sich an den beiden grossen oberrheinischen Domen. In reicher Entfaltung vornehmlich an dem Münster von Strassburg. Hier ist das Meiste jedoch bei den Revolutionsstürmen zu Ende des 18. Jahrhunderts vernichtet und neuerlich hergestellt worden, so dass nur noch einzelne Stücke des Vorhandenen für die in Rede stehende Epoche in Betracht kommen. Einige Arbeiten, in fein conventioneller Behandlung, erscheinen noch dem Uebergange aus dem romanischen in den gothischen Styl angehörig, namentlich die Figuren von Evangelisten und Engeln an der Mittelsäule im südlichen Querschiffflügel, dem sogenannten Erwinspfeiler. Unter den Sculpturen, welche das Portal des südlichen Querschiffflügels schmücken, sind als alte Arbeiten von Bedeutung die symbolischen Statuen des alten und des neuen Bundes (Kirche und Synagoge) zu nennen; sie zeichnen sich, ohne sonderliche Naturfülle, durch naives Gefühl, Feinheit der Bewegung, durchgebildete Gewandung aus. (Man hat vermuthet, dass sie, wie andre Sculpturen des Portales, von der Tochter des Meisters der Westfaçade, Sabina von Steinbach herrührten, deren Name in der That bei einer der dortigen alten Statuen genannt war.) Von verwandter Art und Bedentung sind ebendort die beiden Reliefs der Portalbögen, den Tod und die Krönung der Maria darstellend.[3] Die Sculpturen der Westfaçade wiederholen in dem Reichthum der Anordnung, in der Austheilung, in der Entwickelung des gedanklichen Gehaltes, das Vorbild der grossen Kathedralen des nordöstlichen Frankreich; unter den alten Stücken sind besonders die Statuen des südlichen Seitenportales, welche die häufig vorkommende symbolische Darstellung der klugen und thörichten Jungfrauen enthalten, von Bedeutung, im ausgebildeten Style der Zeit, in charakteristischer Mannigfaltigkeit der Bewegungen und der Motive des Ausdrucks. — Das zweite Beispiel enthält die bildnerische Ausstattung des

[1] Zu Puttrich (Denkm. der Baukunst in Sachsen, I, II, Ser. Meissen (vergl. Düsseldorfer Kostümbuch, Taf. 34. — [2] Büsching, Grabmal Herzogs Heinrich des vierten von Breslau. — [3] Denkm. d. Kunst, Taf. 60 A, Fig. 7.

Münsters von Freiburg, namentlich die des Portales im Grunde der Thurmhalle und die der daran sich anschliessenden innern Seitenwände dieser Halle. Auch hier eine durchgehend gedankliche Folge mit Einreihung zahlreicher symbolischer Gestalten; auch hier die charakteristisch ausgeprägte Styleigenthümlichkeit.

Es ist an dieser Stelle anzumerken, dass auch die Klein-Sculptur für die Ausprägung der gothischen Stylformen bezeichnende Beiträge liefert. Namentlich die Stempelschneidekunst, — für die Herstellung der Urkundensiegel — kommt hiebei in Betracht, und unter ihren Arbeiten besonders die persönlichen Siegel der Geistlichen und der Frauen, welche in der Darstellung langgewandeter Gestalten zur Darlegung der künstlerischen Styleigenthümlichkeiten die günstigere Gelegenheit gaben, während die Epoche ihrer Anfertigung sich urkundlich feststellt. Einiges Nähere, in künstlerischem Belang, liegt über derartige deutsche Arbeiten vor.[1] In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigen sie die Uebergänge von romanischen in gothische Stylformen, in der zweiten Hälfte die bestimmte, zierlich strenge Entwickelung der letzteren. Die Andeutung der äginetischen Gesichtsbildung, welche diese Arbeiten mehrfach den geschnittenen Steinen altetruskischer Kunst parallel stellt, fehlt auch hier nicht. Ein schätzbares Meisterwerk der Art ist das Siegel des Wigbold von Holte, Propstes zu St. Moritz bei Münster in den Jahren von 1270 bis 1297. — Dann findet sich mancherlei Schnitzwerk in Elfenbein. Eigenthümlich behandelte Stücke dieser Technik bestehen in Figuren des Schachspiels, zumeist knaufartig behandelten Gruppen.



England.

England brachte aus der Epoche des romanischen Styles kein bildnerisches Vermögen von irgendwelcher Bedeutung mit. Aber das frische und kecke Leben, welches dort mit den Formen des gothischen Architekturstyles zur Erscheinung kam, trieb bald auch zur entsprechenden Bethätigung in plastischer Darstellung. Es entwickelt sich in dieser eine Richtung von mehrfach charakteristischer Eigenthümlichkeit.

Sehr zahlreich sind die persönlichen Monumente, die Grabsteine mit den Bildern der Bestatteten.[2] Sie geben zunächst für die Anfänge der Entwickelung aus völlig primitiven Typen heraus, dann für die nationell selbständige Auffassung und Behandlung eine Fülle von Anschauungen. Ein bischöflicher Grabstein in der Kathedrale von Exeter, mit schlichter architektonischer Umrahmung, welche das schon ausgesprochene Gepräge frühenglischer Gothik trägt, enthält eine flache Gestalt, deren Linien

[1] Franz Kugler, Beschreibung der in der K. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlungen, S. 22. — [2] Vergl. im Allgemeinen Stothard, the monumental effigies of Great-Britain.

noch völlig in einem irisch-barbaristischen Schematismus gezeichnet sind. Man hält ihn für den Stein des Bischofes Bartholomäus, gest. 1184; das Architektonische deutet jedenfalls auf eine Ausführung nach dem Beginne des 13. Jahrhunderts. Ihm schliessen sich, ebendaselbst, in einem mehr gemessenen typischen Gepräge und mit ähnlicher architektonisch dekorativer Zuthat, der angebliche Grabstein des Bischofes Henry Marshall (gest. 1206) und der des Bischofs Simon de Apulia (gest. 1223) an.[1] Dagegen hat die Figur in dem stattlichen Monumente des Erzbischofes Walter Gray (gest. 1255) in der Kathedrale von York,[2] bei schlichter Haltung, die charakteristischen Linien des, schon weich behandelten gothischen Styles. — Von hervorstechenderer Bedeutung sind die ritterlichen Grabsteine. Man weicht hier, in der gegenwärtigen Epoche, von der Sitte des Continents ab, welche den Bestatteten in feierlicher Ruhe, zumeist etwa mit betend gefalteten Händen, darzustellen pflegt; man giebt der Gestalt fast durchgängig eine freiere, selbst kühne Bewegung, die, in einer mehr realistischen Auffassung, Motive des Lebens festhält und diese mit naiver Beobachtung nachbildet, während der einhüllende Kettenpanzer, der einfache Waffenrock allerdings eine vorherrschend schlichte künstlerische Behandlung bedingen. Schon in Gestalten der früheren Zeit des Jahrhunderts, bei noch strenger Fassung und einfach motivirter Geberde, tritt diese Richtung hervor; z. B. bei dem Grabstein des William Longespee (gest. 1227) in der Kathedrale von Salisbury. Bald aber macht sich jene grössere Lebhaftigkeit geltend; die Beine erscheinen in der Regel gekreuzt, ein zierliches oder auch ein stürmisches Schreiten andeutend; die Haltung der Arme ist durch verschiedenartige Motivirung bewegt, nicht ganz selten den Schwertgriff wie zur kräftigen Abwehr eines kriegerischen Angriffes fassend. Die Kirchen Englands enthalten zahlreiche Denkmäler der Art. Eine ganze Folge befindet sich in der Templerkirche von London. Zu den vorzüglich bemerkenswerthen gehört das, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörige des Herzogs Robert von der Normandie, Sohnes Wilhelms des Eroberers, in der Kathedrale von Gloucester.[3]

Die Architektur war im Allgemeinen nicht auf die umfangreiche und durchdachte bildnerische Ausstattung wie die nordfranzösische berechnet. Dagegen giebt die in ihr vorherrschende dekorative Behandlung zur durchgehenden Verwendung von Dekorativ-Sculpturen Anlass, die, zumeist ohne eine selbständige Bedeutung, mit den schmückenden Architekturformen verschmolzen sind. In diesen findet jenes launische Element, welches diese Systeme so oft erfüllt, willkommene Gelegenheit zur neuen Entfaltung; es steigert sich manches Mal zum grotesken Humor, der eines schlagend kühnen Ausdruckes fähig ist, z. B. in den verwegenen Teufelbildern, welche hier und dort über den Kapitälschmuck im Querbau der Kathedrale von York hinausragen. Aber es sänftigt sich ebenso auch zur zarteren Grazie und erfreut das Auge nicht selten durch schmückende Bildungen von anmuthvoller Schönheit.

[1] Vergl. Britton, Exeter Cathedral, Cath. antt., IV, pl. 20, f. — [2] Derselbe, York, Cath. (C. a., I.) pl. 36. — [3] Denkmäler der Kunst, T. 60 A (8).

Nur ausnahmsweise ist das architektonische Gerüst mit selbständigem Bildwerk erfüllt. Das Hauptbeispiel ist die Façade der Kathedrale von Wells,[1] die, wie schon angeführt, nach Maassgabe ihres baulichen Systems mit sehr reichlicher bildnerischer Ausstattung, den späteren Decennien der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, versehen ist, einer sehr grossen Zahl von Statuen, auch Reliefs, die in wiederum dogmatischer Folge mit den Momenten der Schöpfung beginnen und, in den obersten Theilen, mit denen des Gerichtes schliessen. Der Styl dieser Werke zeichnet sich durch streng energische Fassung und einfache Grösse aus. — Ein zweites ausgezeichnetes Beispiel, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, betrifft das Chorinnere der Kathedrale von Lincoln,[2] wo sich



Engelgestalt, von den Sculpturen an der Façade der Kathedrale von Wells. (Nach Flaxman.)

die Sculpturen, mehr in jener dekorativen Anordnung, den Bogenzwickeln der östlichen Triforien-Arkaden einreihen. Es sind fast durchgängig Engelgestalten, in verschiedenartiger Bethätigung, „den Hergang der göttlichen Heilsordnung durch die Mitwirkung der Engel" darstellend;[3] sie zeigen den Styl der Zeit zu anmuthigem Adel durchgebildet, zum Theil in einer graziös freien Bewegung, welche schon die folgende stylistische Entwickelung vorbereitet. Auch noch einige andre Sculpturen an demselben Gebäude sind beachtenswerth. — Noch andre im Kapitelhause der

[1] Cockerell, iconography of the Westfront of Wells Cathedral. Flaxman, lectures on sculpture, pl. 2—4. — [2] Cockerell, memoirs illustr. of the hist. and antt. of the county and city of Lincoln. Wild, an illustration of the architecture and sculpture of the Cath. church of Lincoln. — [3] Nach Schnaase's geistvoller und, wie es scheint, sehr begründeter Erläuterung. (Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 777.)

Kathedrale von Salisbnry, an den Façaden der Kathedrale von Lichfield, der Kathedrale von Peterborongh, der Abteikirche von Croyland.

Aus der Schlusszeit des Jahrhunderts rühren ausserdem einige bildnerische Einzelwerke von Bedeutung her, namentlich die in gediegener Würde durchgebildeten ehernen Grabmonumente König Heinrich's III. (gest. 1272), und der Königin Eleonore, Gemahlin Eduard's I. (gest. 1290), in der Westminsterkirche zu London,[1] beide um 1290 von Meister Wilhelm Torell gefertigt, und die Sculpturen der schon erwähnten Steinkreuze, welche dem Andenken der Königin Eleonore errichtet wurden.[2] Die weiblichen Gestalten haben beiderseits eine schlichte Anmuth, welche wiederum den Ausgang der Styleigenthümlichkeiten der frühgothischen Epoche bezeichnet. Man hat geglaubt, die Ausführung dieser Werke italienischen Meistern zuschreiben zu müssen, welche nach England berufen worden; und in der That sind in dem Architektonischen jener Steinkreuze einige Motive, die an südländische Fassung der Gothik erinnern. Die plastische Behandlung bedingt aber ein solches Verhältniss keinesweges und steht zum Theil der Annahme geradezu entgegen; wobei zugleich in Betracht kommt, dass Italien sich in derselben Zeit erst mit den Vorbereitungen zur Aufnahme und ersten Ausprägung des bildnerisch gothischen Elementes beschäftigt zeigt.

Italien.

In der italienischen Sculptur des 13. Jahrhunderts erscheint der romanische Styl noch entschieden vorherrschend, in den Werken des Nicola Pisano (I, S. 560 u. f.) durch das starke und bewusste Zurückgehen auf das Gesetz der Antike zur wunderwürdigen Blüthe durchgebildet. Die Thätigkeit dieses Meisters reicht tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinab.

Doch macht sich in seinen letzten Arbeiten allerdings schon eine Neigung zu den Stylprincipien der Gothik bemerklich. Man erkennt hierin, wie bereits angedeutet, ein Ergebniss der Mitwirkung jüngerer Kräfte. Dieser Erscheinung reihen sich einige andre an, die in verwandtem Sinne den Uebergang aus der romanischen Tradition und aus der antikisirenden Behandlung in das zeitthümliche Element des gothischen Styles bezeichnen. Als solche sind die Sculpturen des Margaritone von Arezzo an dem Grabmonumente Papst Gregor's X. (gest. 1276) im Dome von Arezzo und die Sculpturen des Arnolphus (des berühmten Baumeisters des Florentiner Domes, Arnolfo di Cambio) an seinem Altartabernakel in S. Paolo bei Rom (1285) hervorzuheben.

Ein Meister von starker künstlerischer Kraft brach der neuen Richtung mit Entschiedenheit Bahn, der Sohn des Nicola, Giovanni Pisano (geb. um 1240, gest. 1320). Er war einer derjenigen, die an der Ausführung der späteren Werke des Vaters (namentlich der Kanzel von Siena) schon namhaften Antheil hatten; er lieferte im Laufe des 13. Jahrhunderts

---

[1] Denkmäler der Kunst, a. a. O. (9, 10). — [2] Vergl. Flaxman, a. a. O., pl. 5.

bereits Werke von ausgezeichneter Bedeutung: ausser dem nicht mehr vorhandenen Grabmonumente Papst Urban's IV. (gest. 1264) zu Perugia den grossen Brunnen auf dem Domplatze daselbst (um 1280, — wenigstens den grössern Theil der daran befindlichen Sculpturen,) die reiche Ausstattung des Hochaltars im Dom zu Arezzo (seit 1286) u. a. m. Er weiss seinen Gestalten häufig einen Zug schlichter Grösse und einfachen Linienverhältnisses zu geben, der in der That noch dem in der frühgothischen Bildnerei des Nordens vorherrschenden Grundgefühle entspricht. Aber er bekundet zugleich die Schritte weiterer Entwickelung; er gehört mit einem Theile seiner Werke auch äusserlich bereits dem 14. Jahrhundert an; er steht im Uebrigen an der Spitze einer grossen Schule, einer umfassenden Stufenfolge von (nicht allein im Fache der Bildhauerei thätigen) Künstlern, deren Streben und Wirksamkeit wesentlich der folgenden Periode anheimfällt. Es ist sonach angemessen, seine nähere Besprechung der letzteren vorzubehalten.



Engelgestalt, vom Grabmale des Kardinals Consalvo in St. Maria Maggiore zu Rom. (Nach d'Agincourt.)

Hier sind dagegen noch ein Paar andre Werke vom Schlusse des 14. Jahrhunderts einzureihen, Arbeiten von der Hand des Giovanni Cosma zu Rom: das Grabmonument des Bischofs Durandus in S. Maria sopra Minerva und das des Kardinals Consalvo (gest. 1299) in S. Maria maggiore.[1] Die Gestalten ihrer einfachen bildnerischen Ausstattung sind durch das Gepräge stiller Weihe ausgezeichnet.

Spanien.

Ueber die spanische Sculptur der gothischen Frühepochen fehlt es an näherer Mittheilung. Zu erwähnen ist, dass die Querschiffportale der Kathedrale von Burgos die übliche bildnerische Ausstattung haben und in diesen Arbeiten die schlichten Typen des 13. Jahrhunderts, — wie es scheint: mit fein belebten und empfundenen Einzelmotiven, — zur Anschauung bringen.

Malerei.

Auf die Malerei war die Einführung der gothischen Architektur von ebenso gewichtigem, in gewissem Betracht von noch grösserem Einflusse als auf die Sculptur. Auch ihr wurden in inniger Verbindung mit jener

[1] Es sind dieselben Monumente, die wegen ihrer Architekturform (I, S. 578) und wegen der an ihnen befindlichen Mosaikmalereien bereits I, S. 578 erwähnt wurden.

die umfassendsten Aufgaben zugetheilt und hierin Wirkungen erstrebt, die in solcher Art die Vorzeit noch nicht gekannt hatte. Aber dies Verhältniss war zugleich das einer verstärkten Abhängigkeit, das künstlerische Bedürfniss aufs Neue zu einer nur schematischen Andeutung des Darzustellenden zurückführend. Die Ausbildung der Malerei blieb daher für die gegenwärtige Periode, wie bestimmt sie unter Umständen die allgemeinen Typen des Styles, die allgemeinen Züge von Grösse, Würde und Feier auszudrücken vermochte, hinter der der Sculptur zurück. Auch in selbständigen Arbeiten kam sie über dieses Verhältniss nicht hinaus.

Die Betrachtung sondert sich zweckgemäss nach den einzelnen Fächern, bei denen das den verschiedenen Ländern Zugehörige zu erwähnen ist. Italien bleibt hiebei unbetheiligt, indem die dortige Malerei bis in den Beginn des 14. Jahrhunderts durchaus noch der Richtung des romanischen Styles folgt.

Die Wandmalerei fand in dem Princip des gothischen Baustyles, welcher die grossen Wandflächen möglichst beseitigte, keine sonderliche Begünstigung. Sie erscheint zunächst nur in vereinzelten und zufälligen Leistungen.

In Deutschland schlossen sich den zahlreichen Beispielen spätromanischer Wandmalerei in natürlicher Folge einzelne Arbeiten des neuen Styles an, zumal in den jüngst vollendeten kirchlichen Gebäuden romanischen Styles, deren Räumlichkeit solcher Ausstattung noch bedürftig war. Der deutsche Niederrhein hat mehrere Beispiele der Art. Ausser fragmentirten Einzelresten sind besonders die Malereien in der Chorabsis der Kirche zu Brauweiler [1] von Bedeutung, den thronenden Salvator, Heilige und andre Figuren darstellend. Ohne ein beachtenswerthes Gefühl für das Körperliche sind hier die gothischen Typen in einfach grossen Linien wiedergegeben, in der Salvatorfigur in dem Gefüge hoher Würde. Die farbige Behandlung schliesst sich der der romanischen Wandgemälde dortiger Gegend noch unmittelbar an; das Ornament hat zum Theil noch charakteristisch romanische Bildung. Anderweit werden die Wandmalereien der Rundkapelle neben der Ruprechtskirche zu Bruck an der Mur, in Steiermark, Darstellungen einzelner Heiligen enthaltend, als frühgothische Arbeiten mit romanischer Reminiscenz bezeichnet. [2] — Holland scheint in der abgebrochenen Johanniskirche zu Gorkum Wandmalereien gothischer Frühzeit besessen zu haben; Kopien von ihnen in der königl. Bibliothek im Haag. [3]

In England wird in der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts mannigfacher Werke gedacht, die in königlichem Auftrage ausgeführt wurden.

Das eigentlich grosse Fach der monumentalen Malerei gothischen Styles ist die Glasmalerei, welche bis dahin, in der romanischen

[1] Denkmäler der Kunst, T. 49 A (13, 14). — [2] Mittheilungen der K. K. Central-Commission, II, S. 310. — [3] Näheres bei Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 675.

Architektur, nur vereinzelte, mit dem baulichen Gesammtsystem nicht in unmittelbarer Verbindung stehende Schmuckstücke hervorgebracht hatte. Ihre Werke nehmen die Stellen der verschwundenen grösseren Wandflächen ein, dem Lichte, welches in das bauliche Innere einströmt, zugleich alle Fülle leuchtendster Farbenpracht zugesellend. Ihre Darstellungen ordnen sich rhythmisch im Wechselbezuge zu dem Sprossenwerk, welches die Räume der Fenster theilt und gliedert, in reichster dekorativer Fassung, in der Folge der Einzeldarstellungen, die sich solcher Gliederung und Fassung einreihen, und in der Folgenreihe der Fenster wiederum zur Entwickelung eines tiefsinnig gedanklichen Gehaltes geeignet. Es sind aus Licht und Glut gewobene Farbenteppiche, welche diese weiten Oeffnungen erfüllen, Darstellungen einer Welt verklärter Wunder, welche dem Auge rings entgegentreten und das schon wundervolle Wesen des baulichen Systems zur völlig bewältigenden Wirkung steigern. Aber diese Wirkung bleibt dennoch eine allgemeine, geht dennoch über den Standpunkt eines mehr oder weniger primitiv künstlerischen Verhaltens nicht hinaus. Das Gesetz der Composition ist von den Gliedern der architektonischen Einrahmung abhängig, die Ausführung und Behandlung ebensosehr von den räumlichen Beziehungen wie von den Maasnahmen einer unbehilflichen Technik. Es sind Mosaiken, aus verhältnissmässig kleinen Glasstücken zusammengesetzt, überall mit schweren und derben Umrisslinien, welche materiell durch die verbindenden Bleifäden, für den Effekt durch das Erforderniss eines starken Gegensatzes gegen die Uebergewalt des Farbenspieles bedingt waren. Es sind kleine figurenreiche Scenen in dekorativ durchgeführter Verbindung zum grösseren Gesammtbilde, oder grössere Einzelgestalten, über denen sich dekorativ ausgestattete Felder emporgipfeln. Es ist, trotz jener wunderähnlichen Wirkung, trotz der oft umfassenden doctrinären Tendenz des Inhaltes, doch ein entschieden dekorativer Zweck vorwiegend, der sich nur allzu häufig mit typisch roher Darstellung des Figürlichen begnügt und der hierin nur selten die Grundzüge eines höheren künstlerischen Gefühles zur Erscheinung bringt. Die Befriedigung mit solchem Ergebniss, das Aufgehen der grossen Fülle von Kräften, welche zu dessen Gewinne nöthig waren, in die Sorgen des handwerklichen Verfahrens mussten der wahrhaft künstlerischen Entwickelung ein andauerndes Hemmniss bereiten.

Frankreich[1] besitzt in seinen grossen Kathedralen noch sehr umfassende Reste der Glasgemälde, mit denen sie im Laufe dieser Epoche ausgestattet wurden; die verschiedenen Bildungsmomente des Styles, von seinen Uebergängen aus dem Romanismus bis zu seiner charakteristisch eigenthümlichen Ausprägung, sind in diesen Arbeiten vertreten. Unter den Glasmalereien der Kathedrale von Chartres finden sich solche von vorzüglich alterthümlichem Gepräge. In den Kathedralen von Rheims, Soissons, Paris (hier die grossen Rosenfenster der Façade), Auxerre, Châlons s. M., Troyes, Rouen, Tours, Poitiers, Clermont-Ferrand, in der Sainte-Chapelle von Paris sind zahlreiche andre Beispiele

[1] Vergl. besonders F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre en France.

vorhanden; die glanzvollsten von allen in den Kathedralen von Bourges [1] und von le Mans.

Deutsche Glasmalereien aus der gothischen Frühepoche sind nicht in erheblicher Zahl vorhanden. Einige Stücke von einfach derber Behandlung, aber zugleich von bezeichnend strenger und kräftiger Fassung der primitiven Stylelemente, aus der Stiftskirche von Wimpfen im Thale stammend, werden im Museum von Darmstadt bewahrt. Andre, aus der Schlusszeit des Jahrhunderts, im voll entwickelten Stylgepräge, in den



Glasbild der Geburt Christi, aus der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal. (Nach F. H. Müller.)

Fenstern des alten Kapitelsaales zu Klosterneuburg [2] in Oesterreich, (ursprünglich für den dortigen Kreuzgang gefertigt). Noch andre, in umfassender Folge, und zum Theil von grosser Schönheit der Composition und der Farbenwirkung, im Münster von Strassburg, im Chore der Elisabethkirche zu Marburg u. s. w. — Englische Arbeiten in den Kathedralen von Canterbury, York, Lincoln. — Spanische in der Kathedrale von Toledo.

Für die ausser unmittelbarem Bezug zur Architektur stehende Malerei kommen vornehmlich die Handschriftbilder in Betracht. Sie geben

[1] Martin et Cahier, vitraux de la cath. de Bourges. — [2] Camesina, die ältesten Glasgemälde des Chorherrn-Stiftes Klosterneuburg, im Jahrbuch der K. K. Central-Commission, II.

ebenso die allgemeinen Typen des Styles, die Hauptmomente seiner Entwickelung ohne ein hervorstechendes Bestreben nach tieferer künstlerischer Durchdringung wieder. Zu bemerken ist, dass, bei einfacher Colorirung, die Umrisse häufig sehr stark angegeben sind, was einen Einfluss des in der Glasmalerei üblichen Verfahrens erkennen lässt. Mehrfach auch haben die Handschriftbilder völlig den Charakter der Copien



Aus den Miniaturen der Handschrift des Tristan in der Bibliothek von München. (F. K.)

von Glasgemälden, indem die durchgängig dicken Umrisse der Haupttheile (den Bleilinien der Glasbilder analog) und die feineren Linien des Details auffällig unterschieden sind.

Frankreich erfreute sich besonderen Ruhmes im Fache der Miniaturmalerei, — in jener Kunst,

„die in Paris man nennt illuminiren.“ [1]

Unter den Werken der Art, welche die Pariser Bibliothek besitzt, werden die Bilder eines Manuscripts über die Wunder der heil. Jungfrau vom J. 1266 als Beispiele des ausgebildeten Styles, — die eines Psalters, der nach einer alten Notiz als für König Ludwig den Heiligen gefertigt gilt, [2] als Arbeiten von vorzüglich charakteristischer, obschon wenig geistreicher Durchbildung hervorgehoben. — Einige englische Arbeiten der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts haben das Verdienst eigenthümlich würdiger Fassung und Haltung.

---

[1] Dante, im Purgatorio. XI, 76. — [2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 301, setzt die Handschrift gegen 1300. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 648, vertritt die Richtigkeit der obigen Notiz.

Unter den deutschen Arbeiten finden sich einige, die, durch die Aufgabe und den Sinn der Durchführung, ein eigenthümliches Interesse erwecken. Es sind Bilder und Handschriften deutscher Dichtung, die im Anschluss an die schon (I, S. 486 u. f.) besprochenen älteren Illustrationen von Dichterwerken der belebten Schilderung des Poeten folgen und den



Aus den Miniaturen der Weingartner Minnesinger-Handschrift zu Stuttgart. (F. K.)

darin athmenden Hauch des Gefühles, allerdings mit schlichtesten Mitteln zur Anschauung zu bringen suchen. Besonders merkwürdig ist die Handschrift des Tristan von Gottfried von Strassburg in der Bibliothek von München [1] aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, deren Bilder die

[1] Dibdin, bibl. tour, III, p. 263. Franz Kugler, Kl. Schriften, I, S. 88. v. Hefner, Trachten, I, T. 94. (Die hinteren Abschnitte der Handschrift und ihrer Bilder sind roher und ohne Zweifel später, die vorderen Bilder durch Ueberschmierung aus derselben jüngeren Zeit zum Theil verdorben.)

naive Technik der älteren oberdeutschen Arbeiten wiederholen und noch im Uebergange vom romanischen zum gothischen Style stehen, aber mit bezeichnender Wendung zu den Typen des letzteren und mit scharfem, in der Geberdung manieristischem Hervorheben sentimentaler Stimmung. Dann die Bilder in den Sammlungen von Minneliedern,[1] welche die Bildnisse der Dichter in mannigfacher Situation, mehrfach in der Andeutung dramatischer Scenen vorführen. Die ältesten sind die der Weingartner Minnesänger-Handschrift in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg, zu Stuttgart, der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, Darstellungen von schlichter Strenge im ausgesprochen gothischen Typus der Zeit, einfach colorirt und mit den besprochenen, an das Princip der Glasmalerei erinnernden starken Umrisslinien. Dieselben Darstellungen, zu reichern Motiven ausgestaltet, wiederholen sich in jüngeren Arbeiten, einem Handschriftfragment der Berliner Bibliothek, und in den Bildern der grossen Manesse'schen Minnesänger-Handschrift, welche sich in der Bibliothek von Paris befindet. Die letzteren, der Zeit um 1300 angehörig, künstlerisch zwar ebenfalls von untergeordnetem Belang, sind doch durch die Fülle naiv sinniger Motive, welche darin zur Erscheinung kommen, sehr beachtenswerth.

Der deutschen Miniaturzeichnung schliesst sich auch in der gegenwärtigen Epoche, wie zu Anfange des Jahrhunderts (vergl. I, S. 567) böhmische Kunstthätigkeit an. Eine grosse Bilderbibel in der Lobkowitz'schen Bibliothek zu Prag, in deren Darstellungen sich den biblischen Scenen andre aus der Geschichte des Antichrist und aus der Legende des h. Wenzel ein- und anreihen, ist durch dramatische Belebung der einzelnen Vorgänge besonders ausgezeichnet.[2]

Dekorative Kunst.

Der dekorativen Kunst, namentlich der Metallarbeit, welche auf die Zuthat bunter Schmelzfarben berechnet und deren Praxis durch ein breites handwerkliches Vermächtniss getragen ist, wird der Uebergang in die neuen Stylbedingnisse schwer. Sie hält auf geraume Zeit an den überlieferten Mustern fest, in diesen stets von eigenthümlichem Reize, in den Bildungen, welche eine selbständige Entwickelung verlangen, insgemein starr und geistlos. Die schon erwähnten Grabmonumente der Kinder König Ludwig's des Heiligen, gegenwärtig in St. Denis (S. 76) geben dafür einen sehr bezeichnenden Beleg, — zugleich für die reichliche Ausübung, welche die Technik überhaupt in Frankreich fand, und für die Werthschätzung, welche ihr dort zu Theil wurde. England bezog von dort, wie aus urkundlichen Nachrichten erhellt, ähnliche Arbeiten für denselben Bedarf; das in der Westminsterkirche zu London befindliche

[1] v. d. Hagen, Handschriftengemälde etc. der deutschen Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts. — [2] Waagen, D. Kunstblatt, 1850, S. 148, setzt diese Arbeiten in die Zeit von 1260—80, — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, V, I, S. 639, vor 1250.

Grabmonument des William von Valence (gest. 1296), gleichfalls aus vergoldetem und mit Emailschmuck reichlich versehenen Kupfer gearbeitet, gilt für ein Werk französischer Technik. In Deutschland ist der Reliquienschrein der hl. Elisabeth in ihrer Kirche zu Marburg ein glänzendes Werk ähnlicher Gattung, so starr im Figürlichen, wie graziös in den Emailornamenten.

Ein merkwürdiges Stück, welches eine anderweitige Verwendung der dekorativen Mittel darlegt, ist ein Grabstein in St. Castor zu Coblenz, mit der Inschrift „Scolasticus". Er hat in der Darstellung der Gestalt, welche noch die starren Typen romanischer Bildung bewahrt, die Reste eines wachsartigen Farbenüberzuges. Die architektonische Umfassung ist frühgothisch.

Der unbefangenere Anschluss an die zeitthümlichen Stylformen zeigt sich in ehernen Grabtafeln, deren Darstellung einfach aus gravirter Zeichnung besteht. Sie kommen gegenwärtig allerdings erst in vereinzelten Beispielen vor. Als ein derartiges Werk deutscher Kunst, schon aus der Mitte des Jahrhunderts, wird die Grabtafel des Bischofes Yvo im Dome zu Verden erwähnt.[1]

Dritte Periode.

Die dritte Periode der Gothik, die Zeit des 14. Jahrhunderts, enthält die Mittelstufe der gothischen Stylentfaltungen. Der künstlerische Geist findet in der strengen Erhabenheit, welche die grossen Werke des 13. Jahrhunderts zur Erscheinung gebracht hatten, keine Befriedigung mehr; es treibt ihn, das an diesen entwickelte System mit flüssigerem Leben zu erfüllen, die Gesetze desselben bis zu ihren letzten Consequenzen hinauszuführen. Das Wunder des Systems vollendet sich; das ekstatische Moment kommt zum lebhaften und schwungvollen Ausdrucke, aber in gleichem Maasse auch das Moment des Calcüls, darauf jenes Wunder sich gründete. Der nothwendige, aus dem innern Princip sich ergebende Fortschritt nimmt zumeist, ebenso nothwendig, ebenso aus dem Princip heraus, ein typisch conventionelles Gepräge an; der flüssigen Behandlung der Form tritt, ebenfalls schon mit dem Anspruch auf Geltung, eine andre von mehr nüchterner Trockenheit gegenüber. Zugleich gewinnt das individuelle Vermögen einen umfassenderen Spielraum; es bewegt sich zum grossen Theil allerdings in den vorgeschriebenen conventionellen Formen, welche das Allgemeine der zeitthümlichen Sinnesweise bezeichneten; aber seine eigenthümliche Kraft wirkt, mit nicht geringerer Nothwendigkeit, diesen conventionellen Banden mehr und mehr entgegen. So leitet sich, innerhalb des Charakteristischen dieser Periode, eine neue Entwickelung unmittelbar ein.

Der Antheil der Nationen an den künstlerischen Entwickelungen des 14. Jahrhunderts ist von den Verhältnissen des vorigen in mehrfacher Beziehung unterschieden.

[1] Schnaase, a. a. O., S. 685.

Architektur.

Die consequente Ausbildung, welche das System in der vorigen Epoche erfahren, steigert sich im Verlaufe des 14. Jahrhunderts zunächst zum Ausdruck höchster Freiheit, flüssigsten Lebens. Mächtige räumliche Wirkungen werden erstrebt, und manche neue Combinationen den alten hinzugefügt. Die Construction kennt keine Schwierigkeiten mehr, und die Kühnheit des Calcüls findet zumeist an den in dieser Zeit entstandenen oder entworfenen Riesenbauten der hohen durchbrochenen Thurmspitzen ein entsprechendes Ziel. Aber gerade in der äussersten Consequenz liegt zugleich ein Element schulmässiger Trockenheit, unter welchem der feine Hauch ächt künstlerischen Schaffens erlischt. Die meisterhaft ausgebildete Technik führt zu einem bewussten Streben nach Effekt, welches sich sowohl in der Anlage und Composition des Ganzen, als in der schärferen Ausprägung des Einzelnen geltend macht. Die Gliederung an den freien Stützen, den Fenstern und ähnlichen Theilen wird mannigfaltiger, reicher, individualisirter, das Ornament setzt sich theils aus künstlich verschlungenen geometrischen Figuren zusammen, in deren Combination bald ein Spielen mit eleganten, üppigen, selbst willkürlichen Elementen Eingang gewinnt, theils bewegt es sich in Nachahmungen vegetativer Formen, deren Zeichnung durch die Virtuosität des Meissels sich nicht selten schon zu einer, auf den Effekt hinarbeitenden Manier neigt. Bei der allgemeinen Verbreitung, welche die Gothik in dieser Epoche erfährt, bildet sich zugleich eine grössere Mannigfaltigkeit der Richtungen heraus, indem jede Lokalschule sich origineller aus sich selbst zu entwickeln und zu neuen Resultaten zu gelangen vermag. Die schärfste Ausprägung der nationalen Gruppen fällt daher in diese Epoche. Zugleich nehmen die einzelnen Länder in der gemeinsamen Baubewegung eine neue Stellung ein, und während in der vorigen Epoche Frankreich die erste Stellung gebührt, tritt Deutschland nunmehr dominirend in den Vordergrund. Hier erfährt das System seine consequenteste Entfaltung, seine denkbar höchste Ausbildung, aber zugleich den damit verbundenen Uebergang in's starr Schematische.

Deutschland.

Die schon in der vorigen Epoche sich herausbildende Mannigfaltigkeit der Richtungen, durch welche die deutsche Gothik sich auszeichnet, befestigt sich im Verlauf des 14. Jahrhunderts durch immer entschiedenere Ausprägung. Die reichere nordfranzösische Stylform tritt jedoch in dieser Epoche an Geltung hinter der eigenthümlich deutschen Hallenanlage zurück, und es scheint somit eine nationale Reaction gegen die fremde Bauweise immer mehr um sich zu greifen. Es wird dadurch eine grössere Einfachheit und Uebersichtlichkeit der Anlage erzielt, die jedoch häufig mit einer grossartigen und weiträumigen Planentfaltung in Verbindung steht. Nicht ohne entscheidenden Einfluss auf diese Richtung ist das

mächtige Aufblühen städtischer Gemeinwesen, von welchen viele der bedeutendsten Unternehmungen dieser Epoche ausgehen. Bleibt bei dieser Richtung eine feinere Belebung des architektonischen Organismus minder beachtet, so entfaltet dagegen die deutsche Gothik an den wundersamen Unternehmungen der schlank aufstrebenden, aus einem Netze durchbrochener Maasswerke gewobenen luftigen Thurmpyramiden eine Kühnheit und Consequenz des Systems, die zu ganz neuen Combinationen und Wirkungen führt, und in keinem anderen Lande ihres Gleichen findet.

In den niederrheinischen Landen ist es vor Allem die Fortsetzung der Bauten am Dom zu Köln,[1] welche ein Bild der grossartigsten und consequentesten Durchführung des gothischen Systems gewähren. Das Langhaus mit seiner klaren fünfschiffigen Anlage, seiner feinen, lebensvollen Gliederung, der beziehungsreichen Wechselwirkung aller Theile wurde sogleich nach der im J. 1322 geschehenen Vollendung des Chores wahrscheinlich noch durch Meister Johann in Angriff genommen. Die letzte Reminiscenz einer strengeren Formbehandlung weicht hier durchweg dem reich und elastisch bewegten Schwung einer frei vollendeten Kunst. In organischer Verbindung mit diesem mächtigen Langhausbau steht die Façade mit ihren beiden gewaltigen Thürmen, allerdings in der Ausführung unterbrochen, aber durch die alten wie durch ein Wunder erhaltenen Baurisse hinlänglich ergänzt, um in ihnen den glänzendsten Ausdruck des bis zur äussersten Consequenz der Anlage und Ausbildung durchgeführten Systems der nach oben luftiger und leichter aufsteigenden, sich unaufhaltsam verjüngenden Strebemassen zu erkennen. Der Charakter der Formgebung, im Wesentlichen dem Princip des Langhauses sich anschliessend, lässt doch gewisse Modificationen, gewisse freiere dekorative Wendungen erkennen, die auf den Ausgang dieser Epoche weisen. — In kleineren Verhältnissen, aber in ansprechend klarer und reiner Ausprägung findet sich dasselbe Princip schlank aufstrebender Thurmpyramiden an dem „Hochkreuz“ bei Godesberg vom Jahr 1333 durchgeführt. — In den unteren Gebieten des Niederrheins sind sodann das Schiff der Stiftskirche zu Xanten (S. 40) und die etwa seit 1334 ausgeführte Capitelskirche zu Cleve als einfache, klar entwickelte, unter dem Einfluss der Kölner Dombauhütte stehende Werke zu erwähnen. — Der späteren Zeit des Jahrhunderts gehört sodann das ebenfalls in schlichteren Formen aufgeführte Schiff von St. Severin in Köln, dessen von 1394—1411 errichteter Westthurm sogar statt des Strebesystems die einfachere Flächengliederung der nordischen Bauweise zeigt. — In eleganten Verhältnissen mit hohen und breiten, reich entwickelten Fenstern baut sich der seit 1353 dem alten Münster Karl's des Grossen zu Aachen vorgelegte, schlanke, einschiffige, polygon geschlossene Chor auf, dessen Formen ebenfalls die Einwirkung der Kölner Bauten verrathen. Ein andrer Chorbau dieser Zeit ist der von St. Florin

[1] Denkmäler der Kunst, T. 54 u. 54 A.

zu Coblenz (seit 1356), etwas später (1404—31) der der Liebfrauenkirche daselbst, und aus derselben Epoche (um oder seit 1414) datirt der zierlich siebenseitig schliessende Chor von S. Andreas zu Köln.

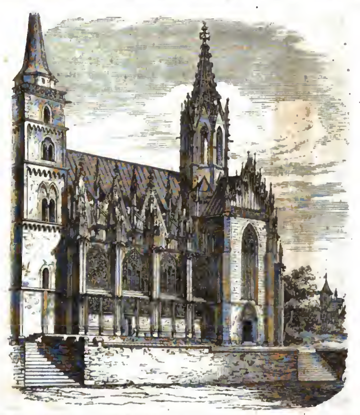
Im Gegensatz zu diesen Kirchen der kölnischen Gruppen gehört eine Anzahl von Bauten der Trier'schen Diözese dem schlichten System der Hallenkirche an, die hier meist bei geringen Dimensionen sich klar und ansprechend entwickelt. So die Jesuitenkirche (frühere Minoritenkirche) zu Trier und besonders die Kirche von S. Wendel, deren einschiffiger Chor 1360 geweiht wurde, und deren dreischiffiges Langhaus allerdings bereits in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt. Dieser Spätzeit gehören auch die meisten übrigen Kirchen derselben Gruppe an.

Mancherlei Einflüsse des niederrheinischen Styles zeigen auch die Monumente in Lothringen, besonders jene in der ersten Epoche schon vorkommende Chorbildung mit schräg in der Diagonale gestellten Seitenkapellen, wie sie an der Stiftskirche zu Xanten u. A. sich findet. So die 1327 begonnene Kirche von Munster, ein einfach strenges klösterliches Gebäude mit schlicht behandelten viereckigen Pfeilern; so die Kirche S. Martin zu Pont-à-Mousson, 1354 begonnen, aber erst im folgenden Jahrhundert vollendet, mit schlankem Mittelschiff bei mässigen Dimensionen und schwer gegliederten Pfeilern.

Hochkreuz zu Godesberg. (Nach Gailhabaud.)

Am Mittel- und Oberrhein fallen in diese Epoche mehrere bedeutende Vollendungsbauten früher begonnener Denkmäler. Der Dom zu Frankfurt a. M. erhielt von 1315—38 seinen einschiffig langgestreckten Chor, und nach der Mitte des 14. Jahrhunderts die ungewöhnlich ausgedehnten Querschiffarme mit ihren reich geschmückten Portalen. — Am glänzendsten entfaltet sich der dekorative Styl noch in edlen Formen am Langhause der Katharinenkirche zu Oppenheim, einem der reichsten Werke deutscher Gothik. Die Anlage ist fünfschiffig in origineller Behandlung, mit zwei Kapellenreihen zu den Seiten der Nebenschiffe, die sich durch schlanke Säulchen gegen jene öffnen. Das Mittelschiff erhebt sich nur mässig über die

Abseiten, und in entsprechender Weise sind auch die Verhältnisse der mit den brillantesten Maasswerken gegliederten Fenstern mehr breit als schlank. Einflüsse der Kölner und der Strassburger Schule scheinen sich hier zu kreuzen, letztere namentlich in den zum Theil aus grossen Radfenstern bestehenden Maasswerken zu erkennen. Auch der Kuppelthurm mit dem Kreuz ist als seltnes Beispiel in deutsch-gothischen Werken zu



Ansicht der Katharinenkirche von Oppenheim, im ursprünglichen Zustande und mit restaurirter Thurmspitze. (Nach F. H. Müller.)

bezeichnen. Im zweiten Decennium des 14. Jahrhunderts wurde der Bau abgeschlossen. — Sodann gehört hieher der Oberbau des Thurmes am Münster zu Freiburg,[1] eins der edelsten consequentesten Werke der Gothik, und unter allen ähnlichen Anlagen ohne Zweifel die am klarsten und reinsten durchgeführte. Die Auflösung der Masse in eine schlanke, durchbrochene achtseitige Spitze, die auf den Ecken von vier Fialen begleitet wird, die noch völlig gesetzmässige, organische Behandlung des

[1] Denkmäler der Kunst, T. 53, Fig. 1—4.

Einzelnen weisen auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts hin. Die Gesammthöhe des Thurmes erreicht 886 Fuss.

Eine hallenartige Anlage mit fünf Schiffen ist sodann das Langhaus von S. Thomas in Strassburg, angeblich 1313—30 ausgeführt; der in diesen Gegenden gewöhnlichen Anlage niederer Seitenschiffe folgen dagegen das Münster von Colmar, als dessen Hauptbaumeister der im J. 1363 verstorbene Meister Wilhelm von Marburg gilt; der Westbau der Hauptkirche von Schlettstadt, die Kirche zu Haslach bei Strassburg u. A. — Bedeutend sind sodann die Wiederherstellungs-Bauten, welche nach der durch das Erdbeben vom J. 1356 erfolgten Zerstörung am Langhause des Münsters zu Basel ausgeführt wurden. Zu ihnen gehört namentlich das noch in strengen Formen würdevoll behandelte Westportal.

In Schwaben sind zunächst die Chöre der St. Georgs- oder Franciskanerkirche und der Dionysiuskirche zu Esslingen zu nennen, beide einschiffig, lang vorgelegt, jener der Mitte, dieser dem Ende des 14. Jahrhunderts angehörend; sodann die Cistercienserkirche Heiligkreuz vom J. 1319, mit geradlinig schliessendem Chor und grossem Ostfenster, und ähnliche Fenster in den älteren Chören zu Maulbronn und Bebenhausen.[1]

Interessant durch seine Verwandtschaft mit den Formen des Prager Doms und durch seine malerische Ausstattung ist die kleine Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar, die 1380 erbaut wurde.

Als der bedeutendste schwäbische Bau dieser Epoche ist das Münster zu Ueberlingen am Bodensee zu nennen, ein in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgeführter Bau von beträchtlichen Dimensionen, fünfschiffig mit zwei Kapellenreihen und abgestufter Höhenentfaltung; der Chor lang vorgelegt, einschiffig.

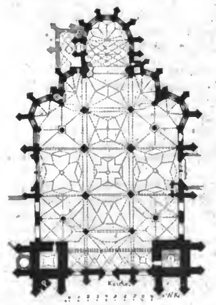
Baiern hat im Schiffbau des Domes zu Regensburg[2] während des 14. Jahrhunderts ein bedeutendes Denkmal dieser Epoche aufzuweisen. Das Langhaus ist dreischiffig, in weiten und mächtigen Dispositionen und edlen Verhältnissen ausgeführt, die Gliederung der Pfeiler und Rippen klar und flüssig, die Fenster mit den Triforien organisch verbunden und consequent durchgebildet. — Hieher gehören ferner die grossräumige und einfache Minoritenkirche zu Regensburg vom Anfange des 14. Jahrhunderts, und jene grösseren Kirchen zu Freising: S. Johannes, 1319 bis 1321 erbaut, in der Masse aus Ziegeln, im Detail aus Haustein, und die Benediktinerkirche, um 1345 aufgeführt, im Innern modernisirt, endlich das Mittelschiff und der Thurmunterbau der Jodocuskirche zu Landshut, zwischen 1338 bis 1368 erbaut.

In den österreichischen Landen tritt uns als bedeutendstes Werk dieser Epoche der Dom St. Stephan zu Wien entgegen.[3] Der Chor, 1340 geweiht, entwickelt sich in grossartigen Dimensionen als dreischiffiger Hallenbau mit polygonen Schlüssen, das Langhaus ist seit 1359 dem

---

[1] Dr. Leibnitz im 2. Suppl. zu den schwäbischen Denkmälern von Heideloff. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 54 A. Details. — [3] Ebenda, T. 55, Fig. 7—9.

Chor in verwandter Anlage hinzugefügt, doch mit Erhöhung des Mittelschiffs, ohne dass indess dadurch selbständige Oberlichter erzielt würden. Die Verhältnisse sind weit und licht, hallenartig, die Details im Einzelnen schon nicht ohne Willkür; am Aeusseren wird das gewaltig hohe lastende Dach zum Theil durch brillant dekorirte Seitengiebel verdeckt. Der Thurmbau gehört der folgenden Epoche. — Ein anderer, minder umfangreicher Bau daselbst, S. Maria am Gestade, oder Maria Stiegen, datirt ebenfalls aus zwei Epochen: der einschiffige, lange Chor mit zierlich reicher Dekoration ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnen und bald nachher ausgeführt; das ebenfalls einschiffige, unregelmässig anschliessende Langhaus seit 1394 hinzugefügt. Die spielend dekorativen Formen des Aeusseren, namentlich der Thurm, gehören der folgenden Epoche an. — Ebenfalls einschiffig, in einfach edlen Formen durchgeführt, mit einem achteckigen Thurm auf dem Chor ist die Kirche der Karthause Gaming, 1332—42 erbaut; von ähnlicher Anlage die Kirche der Karthause Aggsbach bei Melk, vom J. 1380; bedeutend erscheint der Chor der Stiftskirche zu Zwetl, 1343—48 erbaut; ferner die edel durchgebildete, mit dreifachem Polygonchor und zierlich durchbrochenem Thurmhelm versehene Wallfahrtskirche von Strassengel bei Gratz, 1346—55 erbaut; endlich gehört auch hieher der Chor der stattlichen Pfarrkirche von Berchtholdsdorf, deren hallenartiges Schiff erst im folgenden Jahrhundert ausgeführt wurde.



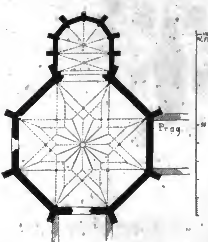
Grundriss des Domes von Kaschau. (Nach Henszlmann.)

Ungarn, über dessen Bauwerke nur vereinzelte Nachrichten bis jetzt vorliegen, schloss sich ohne Zweifel der Richtung der benachbarten österreichischen Lande an. Unter seinen Monumenten scheint der Dom zu Kaschau durch Eigenthümlichkeit der Anlage, die eine gewisse Verwandtschaft mit der Liebfrauenkirche in Trier hat, damit aber zugleich einen dreitheiligen, reich dekorirten Façadenbau verbindet, eine bemerkenswerthe Stellung einzunehmen. Die Gründung des Baues fand angeblich 1324 statt; die glänzendere Ausstattung des Aeusseren gehört der späteren Epoche. — Ferner in Ober-Ungarn: die Kirche von Bartfeld, die Ruine der Klosterkirche von Szent-Lélek (H. Geist) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts u. a. — Im Südwesten sodann die Kirche von Keszthely am Plattensee, einschiffig, mit grosser Fensterrose an der Westseite, und polygonen Diensten.

In Siebenbürgen findet sich eine Verzweigung des einfachsten deutsch-gothischen Systems, meistens in schlichter Auffassung der Hallenform. In diese Epoche gehört die evangelische Pfarrkirche zu Mühlbach, ungewöhnlicher Weise mit erhöhtem Mittelschiff, das Langhaus in einem rohen frühgothischen Style erbaut, später mit erneuerten Oberfenstern unter ein einziges hohes Dach gebracht; der Chor vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts ist eine stattliche Hallenanlage.

In Böhmen bereitet die kunstliebende Regierung Karl's IV. einen mächtigen Aufschwung des architektonischen Schaffens, so dass erst von dieser Epoche das Land in bedeutsamer Weise sich an der baugeschichtlichen Entwickelung betheiligt. Direkte Spuren weisen auf die Einwirkung französischer Meister, deren Einfluss in Anlage und Detailbildung der Gebäude mehrfach hervortritt. Doch ist eine nationale Umgestaltung, besonders in der Auffassung der Einzelformen, nicht zu verkennen, die hier zeitig schon zu einer Entartung des Styles führt. Einfachere Anlagen aus den ersten Decennien des Jahrhunderts sind die Maria-Himmelfahrtskirche und die S. Jakobskirche zu Kuttenberg, letztere von 1310 bis 1358 erbaut, die Kirchen von Nimburg und von Königgrätz und die Augustinerkirche zu Raudnitz mit ihrem Kreuzgange, 1330 geweiht.

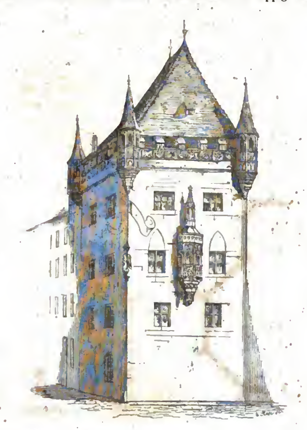
Bedeutender sind die Bauten, welche Karl IV. in und bei Prag ausführen liess. Vor allem der Dom, schon durch den Vater des Kaisers im J. 1344 gegründet, durch Matthias von Arras und darauf durch Peter (Arler?) von Gmünd erbaut. Doch erhielt nur der grossartige Chorbau, 1385 geweiht, die Vollendung. Das System ist ganz das reiche französische, wie es in nahe verwandter Weise auch am Kölner Dom zur Anwendung gekommen. Doch macht sich hier in den Details eine magere, vielfach willkürliche und unklare Behandlung geltend. Von besonders reicher malerischer Dekoration zeugt die Wenzelskapelle, 1347 am Schluss des südlichen Seitenschiffes erbaut. Ebenso sind die Kapellen des Schlosses Karlstein, von Karl zwischen 1348—57 angelegt, ausgeführt, mit geringer architektonischer Gliederung, aber reichster malerischer Dekoration durch Wandgemälde, und Mosaiken von Gold und Edelsteinen. — Bedeutender ist die Karlshofer Kirche zu Prag, 1355 gestiftet, aber erst 1377 begonnen, ein Oktogon von über 72 Fuss Spannweite und niedrigem Rippengewölbe, mit vorgelegtem polygon geschlossenen Chor. — Von Peter Arler rührt sodann der Chor der Bartholomäuskirche zu Kolin (1360—76), mit reichem Kapellenkranz und in überschlanken Verhältnissen ausgeführt; ferner



Grundriss der Karlshofer Kirche zu Prag. (Nach Grueber.)

das Rathhaus und die Brücke zu Prag. — Einfachere Bauten derselben Epoche sind die dreischiffige Hallenkirche des Klosters Emaus, die Kirchen Apollinare und Maria Schnee, sämmtlich zu Prag.

Für Franken kommen vor allem die Monumente Nürnbergs in Betracht. An S. Lorenz schliesst sich dem in der vorigen Epoche ausgeführten Schiffbau die stattliche Façade unmittelbar an, mit zwei schlicht behandelten Thürmen neben einem Zwischenbau von üppig dekorativer



Das Nassauer Haus zu Nürnberg. (Aus Nürnbergs Kunstleben, v. Rettberg.

Ausbildung. Das reich entwickelte Portal, 1332 vollendet, noch mehr das brillante Radfenster über demselben, mit seinem allerdings schon mehr willkürlichen als organischen Füllwerk, zeugt von Einflüssen der oberrheinischen Schule. In edelster und strengster Durchführung zeigt dagegen die gleichzeitige thurmlose Façade der Cistercienserkirche Ebrach ein Muster gothischer Rosenbildung. — Seit der Mitte des Jahrhunderts

neigt die Architektur Nürnbergs zu einem mehr bürgerlichen Charakter hin, der selbst nicht ohne Anflug von Nüchternheit bleibt, im Einzelnen aber noch immer sehr Reizvolles hervorbringt. Weniger tritt dies in der Moritzkapelle vom J. 1354 hervor, bestimmter jedoch schon an der Frauenkirche, 1355—61 durch Georg und Fritz Rupprecht erbaut: ein Hallenbau von kurzen, aber breiten Verhältnissen, fast quadratisch, mit einschiffig vorgelegtem Chor, im Inneren schlicht, im Aeusseren dagegen durch eine fast städtisch weltliche Giebelfaçade mit reich dekorirtem Portal stattlich geschmückt. — Am glücklichsten erweist sich diese Architektur in Werken kleinerer, mehr dekorativer Art, wie der von 1385—96 durch einen Meister Heinrich „den Balier" errichtete „schöne Brunnen", eine 60 Fuss hohe Pyramide mit vielfaltigem Statuenschmuck. — Sodann der Chor von St. Sebald (1361—77), frei und hallenartig angelegt, mit gleich hohen Umgängen um den polygonen Abschluss, durch reiche Lichtwirkung ausgezeichnet, in den Details jedoch schon willkürlich und zum Theil nüchtern. Ein Prachtstück zierlichster Detailarbeit ist dagegen die an der Nordseite des Chores befindliche „Brautthür", mit tiefer hallenartiger Anlage und reichster durchbrochener Steinarbeit.

Zu gleicher Zeit gestaltet sich der Profanbau nicht minder stattlich und monumental, in der Masse einfach, ernst und schmucklos, im Einzelnen dagegen, an Erkern, Zinnen und Giebeln oft sehr zierlich geschmückt. Eins der schönsten erhaltenen Beispiele ist das Haus Nassau, um die Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut, mit stattlichem Zinnenkranz und Erkerthürmchen, in der Mitte mit einem sogenannten „Chörlein" von einfach ansprechender Durchbildung.

In den übrigen fränkischen Gegenden bestehen verschiedenartige Auffassungen der Kirchenanlage nebeneinander. Der Chor von S. Jakob in Rothenburg an der Tauber (1373 begonnen, das Schiff erst im folgenden Jahrhundert beendet) gehört hieher; sodann die Oberpfarrkirche zu Unsrer Lieben Frauen zu Bamberg, deren polygoner Chor einen niedrigen Umgang mit durchgeführtem Strebesystem zeigt (das Langhaus modernisirt). Dagegen ist an der 1377 gegründeten Liebfrauenkapelle zu Würzburg die Hallenform angewendet.

Die Denkmäler der sächsischen Lande folgen auch in dieser Epoche verschiedenen lokalen Traditionen und sondern sich demnach in eine Reihe einzelner Gruppen. In Braunschweig gehört das Langhaus der in der vorigen Epoche begonnenen Aegidienkirche hieher, ein schlichter dreischiffiger Hallenbau von anspruchsloser Haltung. Auch die übrigen Kirchen Braunschweigs erfahren in dieser Epoche eine Umgestaltung ihrer baulichen Anlage, besonders eine reichere, stattlichere Ausbildung der noch aus romanischer Zeit vorhandenen Façade mit ihren Thürmen. Der Mittelbau, der als Glockenhaus dient, wird in seinem oberen Geschoss durch ein prachtvolles Fenster mit zierlichem Maasswerk durchbrochen, die Thürme daneben aber in einfacher Masse und nur mit lebendiger Flächengliederung behandelt. So besonders an der Katharinenkirche

(1343 geweiht), dem Dom und gegen Ende des Jahrhunderts der Andreaskirche.

In Magdeburg erfuhr der Dom[1] in dieser Epoche (bis zum J. 1363) den Umbau seines Langhauses und der Façade. Im Anschluss an die frühgothischen Osttheile entwickelt sich auch das Schiff auf romanischer Pfeilergrundlage, bei weiten Gewölbspannungen, die indess zu reicher Fensteranlage benutzt und zu bedeutender Höhe (fast das Dreifache der Weite) emporgeführt werden. Die reiche Maasswerkdekoration der Querflügel, die ähnliche Belebung der Seitengiebel der Nebenschiffe und die im Charakter der braunschweigischen Bauten angeordnete Façade gehören in diese Zeit. Der reich durchbrochene Oberbau des mittleren Glockenhauses und die Obergeschosse der mit stumpfen Steinpyramiden gedeckten Thürme sind erst in der letzten Epoche des Mittelalters vollendet worden. — Umgekehrt schritt am Dom zu Halberstadt der Bau von Westen nach Osten fort, indem zunächst das Langhaus vollendet und dann gegen Mitte des 14. Jahrhunderts der Chor in Angriff genommen wurde. Die edel und klar gemässigte Anlage, die feine Ausbildung des Einzelnen, die Vereinfachung des polygonen Chors, dessen Umgang nur eine östliche Marienkapelle erhielt, zeugen hier von einer verständigen Umbildung des reichen französischen Systems. Die völlige Beendung des Baues fällt auch hier in späteste Zeit.

Weiterhin ist sodann eine grosse Anzahl von baulichen Anlagen zu nennen, die als Ergänzungs- oder Wiederherstellungsarbeiten älterer Monumente zu betrachten sind. Meistens ist es der Chor, bisweilen auch die Façade der Kirchen, welche von diesen Umgestaltungen betroffen wurden, und bei denen das Festhalten an manchen Eigenthümlichkeiten romanischen Styles bemerkenswerth erscheint. Hierher gehört der schlichte Chor der Schlosskirche zu Quedlinburg vom J. 1320, der Ostchor des Doms zu Naumburg aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, und der Chor der benachbarten Kirche zu Freiburg an der Unstrut, aus derselben Zeit; vom Dom zu Meissen sodann der hallenartige Langhausbau, der Lettner zwischen Chor und Querschiff und die Anlage der später mehrfach veränderten Westthürme; am Dom zu Erfurt der stattliche 1349—53 erbaute Chor und die eigenthümliche dreiseitige Portalhalle der Nordostecke des Schiffes; an der Kirche zu Stadt-Ilm der gerade geschlossene Chor und die oberen Geschosse der romanisch angelegten Thürme; an der Liebfrauenkirche zu Arnstadt der bedeutende dreischiffige, hallenartige Chorbau, edel ausgebildet im Styl der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. Ferner in Heiligenstadt der nach einem Brande von 1333 umgebaute Chor der Stiftskirche S. Martin, und vielleicht aus derselben Zeit der dreischiffige Hallenbau der Marienkirche, sowie der 1370 ausgeführte Thurmbau der Aegidienkirche daselbst.

Vorzüglich bedentsam entwickelt sich sodann im Laufe des 14. Jahrhunderts der Hallenbau in Mühlhausen. Die S. Blasiuskirche mit einfach klarer Anlage und ansprechend dekorirten Seitengiebeln entspricht der Frühzeit dieser Epoche. Glänzender entfaltet sich das System an der

[1] Denkmäler der Kunst, T. 53 (5), T. 54 A. (6, 7, 17, Details.)

Marienkirche, einem weiträumigen fünfschiffigen Hallenbau mit dreischiffigem, lang vorgelegtem, in dreifachem Polygonschluss endenden Chor und edel entwickelten Detailformen. Die Jakobikirche und die Georgenkirche sind einfachere Bauten derselben Zeit.

In Hessen und Westphalen gewinnt die Hallenkirche immer allgemeinere Herrschaft und gleichmässigere Ausprägung. Von der Stiftskirche zu Wetzlar gehören in diese Epoche der in reich entwickelter rheinischer Gothik ausgeführte nördliche Querschifflügel aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, und aus der späteren Zeit derselben Epoche das nördliche Seitenschiff sammt den Mittelschiffgewölben. Direkte Einwirkung der Elisabethkirche zu Marburg zeigen die Kirchen von Grünberg, Friedberg, die Klosterkirche zu Haina, die Kirchen zu Frankenberg, Wetter, Alsfeld u. A., zum Theil noch der vorigen Epoche angehörig.

Die westphälischen Bauten nehmen die Hallenanlage in möglichst schlichter Auffassung, ohne besondere Mannigfaltigkeit der Conception oder reichere Detailbehandlung auf. Ein Hauptwerk von noch verhältnissmässig strenger Richtung ist die Liebfrauen- oder Ueberwasserkirche zu Münster, vom J. 1340, mit lang vorgelegtem einschiffigem Chor, edel entwickeltem Langhaus und stattlich massenhaftem Westthurm. Aehnlich eine Reihe kleinerer Bauten, die Kirchen zu Wolbeck, Havixbeck, Stromberg, mit freierer, weiterer Raumentfaltung die Pauls- und die Minoritenkirche zu Soest, die Kirche zu Menden aus der Mitte, die Pfarrkirche zu Werl vom Ende des 14. Jahrhunderts. — Andere versuchen, nach der Analogie des Mindener Doms, eine lichtere und kühnere Ausprägung des Hallenbaues und lebendigere Gliederung des Einzelnen. So das Langhaus der Marienkirche in Osnabrück, 1318 geweiht, in besonders edler Entfaltung des Styls, die frei und schlank aufsteigende Stiftskirche S. Maria zu Herford, mit geradlinig schliessendem Chor und einfach klar dekorirten Giebeln; die 1340 begonnene Katharinenkirche zu Osnabrück, die Martinikirche zu Münster, die Nikolai- und die Martinikirche zu Bielefeld, die Johanniskirche zu Herford u. A. Dazu kommen einige Klosterkirchen, zum Theil von stattlichen, weiten und lichten Verhältnissen, wie die Dominikanerkirche zu Dortmund (der Chor 1353 geweiht, das Schiff später), die Minoritenkirche zu Münster, die Klosterkirche zu Höxter u. A.

Den Uebergang zur Bauweise des folgenden Jahrhunderts machen sodann Bauten wie die Lambertikirche zu Münster und die Marienkirche zur Wiese in Soest, von denen später zu reden.

Auch der Profanbau nimmt in dieser Epoche in Westphalen einen bemerkenswerthen Aufschwung und bringt Werke wie die glänzend dekorirte Façade des Rathhauses zu Münster mit unterem offenen Hallengeschoss und klar entwickeltem Giebel, und die einfachere Façade des Rathhauses zu Lemgo hervor. —

Das östlich angränzende Gebiet von Hannover folgt in der Anlage der Kirchen dem westphälischen Hallensystem, gebraucht aber in der Ausführung das Material des im deutschen Nordosten herrschenden Back-

steines, so dass diese Gruppe von Bauwerken eine Uebergangsstellung einnimmt. In Hannover gehören hieher die kleine Nikolaikapelle aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts, sodann besonders die 1347 begonnene Aegidienkirche, welche das westphälische Hallenschema völlig aufnimmt, während die seit 1349 erbaute Marktkirche sich bei ähnlicher Grundform entschiedener der Auffassung des nordöstlichen Backsteingebietes anschliesst. — Bedeutender ist der in mächtigen Verhältnissen erbaute Dom zu Verden, an dem jener Uebergang noch schärfer hervortritt. Der 1290 begonnene Chor, fünfseitig aus dem Zwölfeck gebildet und mit Umgängen versehen, wird sammt dem Querbau in Hausteinen ausgeführt. Nach der Einweihung im Jahr 1390 fand die Erbauung des Schiffes in Backsteinen erst später gegen Ende des 15. Jahrhunderts statt.

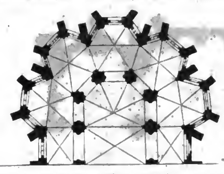
Der Ziegelbau der nordöstlichen Lande gewinnt im Verlaufe des 14. Jahrhunderts diejenige umfassende Bedeutsamkeit, welche sein System als ein durch die besondern Bedingnisse des Materiales modificirtes, selbständig dem Hausteinbaue gegenübertretendes hinstellt. Auch auf diesem weiten Gebiete machen sich die beiden Grundauffassungen deutscher Gothik, die Hallenkirche und die Kirche mit niedrigen Abseiten gleichmässig geltend.

Unter den bis jetzt noch wenig erforschten Denkmälern Schlesiens sind hier zu nennen die jüngeren Theile der schon in der vorigen Epoche begonnenen Kreuzkirche zu Breslau, ihrem Stylcharakter nach ohne Zweifel erst in dieser Epoche vollendet. Eine in schlank aufstrebenden, edlen Verhältnissen durchgeführte Hallenkirche ohne Kreuzbau mit drei polygon geschlossenen Chören und fein entwickelten Sterngewölben ist die Liebfrauenkirche auf dem Sand ebendaselbst, von 1330—1372 erbaut. Aehnlich, jedoch mit geradlinig schliessenden Abseiten die Dorotheenkirche (Minoritenkirche) vom J. 1351. — Andre Kirchen Breslau's zeigen dagegen ein bedeutend überhöhtes Mittelschiff bei niedrigen Abseiten und ähnlicher Behandlung der Details. So die stattliche Elisabethkirche, ebenfalls mit drei polygonen Chören, die westlichen Theile mit dem massenhaft angelegten Thurm erst dem folgenden Jahrhundert angehörend; so die Maria-Magdalenenkirche mit geradlinig schliessendem Chor und kräftigen Strebebögen bei gleichfalls bedeutenden Verhältnissen.

Auch die Profanarchitektur hat in dem grossartigen Bau des Rathhauses zu Breslau, dessen Gesammtanlage aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt, während die reiche Flächendekoration der Erker und Giebel der Spätzeit angehört, ein bedeutendes Beispiel aufzuweisen. —

Bedeutender entfaltet sich diese Architektur in den Niedersächsischen und Mecklenburgischen Gebieten, deren Monumente vielfach verwandte Anklänge ergeben. In Lübeck fällt in diese Zeit der kolossale Thurmbau der Marienkirche sammt der Briefkapelle; der nördliche Thurm inschriftlich 1304, der südliche 1310 begonnen, womit zugleich für das Sterngewölbe der Kapelle, wie es scheint das früheste in Deutschland, ein festes Datum gewonnen ist. — Das System der Marienkirche

wird im Beginn des 14. Jahrhunderts nach Mecklenburg übertragen und tritt dort in edelster Ausbildung und vollendetster Durchführung zunächst an der Cistercienserkirche zu Dobberan auf. Nach einem Brande vom J. 1291 erneuert und 1368 geweiht, zeigt sie das Princip der französischen Kathedralen mit niedrigen Abseiten, polygonem Chorschluss sammt Umgang und Kapellenkranz consequent in die Backstein-Architektur übertragen. Den schönen Verhältnissen des Baues entspricht die Feinheit und Mannigfaltigkeit in den Details. — Minder edel, aber noch grossartiger tritt dieselbe Auffassung am Dom zu Schwerin (gegen 1365 bis 1375 begonnen und erst in der folgenden Epoche beendet) hervor; die Chorbildung befolgt dasselbe reiche Schema, die Höhe des Mittelschiffes erreicht 100 Fuss bei 39 F. Weite, die Pfeiler sind hier wie in Dobberan auf quadratischer Grundform klar gegliedert und mit Diensten versehen. — Von den übrigen Kirchen dieser Gruppe gehören nur der Chor der Marienkirche zu Wismar, 1339—54 erbaut, und der geradlinig geschlossene Chor der Georgenkirche ebendaselbst in diese Epoche. Das Uebrige später.



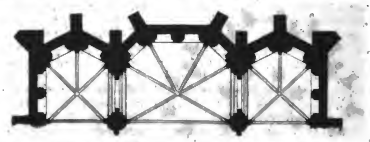
Chorhaupt des Domes von Schwerin. (Nach Lübke.)

Die Katharinenkirche zu Lübeck, 1335 gegründet, zeigt sodann dasselbe System des Schiffbaues, bei ebenfalls vereinfachtem, aus drei Polygonschlüssen bestehendem Chore. In verwandter Art sind die Petrikirche und die Jakobikirche zu Rostock durchgeführt. Dagegen zeigt der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaute Chor des Doms zu Lübeck die volle Ausbildung des französischen Kathedralenstyles mit Umgang und Kapellenkranz. — Einfachere Bauten sind sodann noch die fünfschiffige Petrikirche zu Lübeck, die Nikolaikirche zu Rostock, die fünfschiffige Johanniskirche zu Lüneburg, die Michaelskirche und die Lambertikirche daselbst, die Wilhadikirche zu Stade, endlich S. Peter, S. Katharinen und S. Jakobi zu Hamburg, die Johanniskirche zu Bremen und die älteren Theile der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle, 1307—9 erbaut.

In den brandenburgischen Marken wird seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts die kirchliche Architektur vorzugsweise städtisch, und vielleicht im Zusammenhange damit ist hier der Hallenbau überwiegend. So in der den ersten Decennien des Jahrhunderts angehörenden Marienkirche zu Frankfurt a. d. Oder, mit polygonem Chor und breitem Umgange, sowie geräumigem Querbau. Das Langhaus wurde nachmals zu fünfschiffiger Anlage erweitert. So in mehreren gleichzeitigen Bauten, der Marienkirche zu Gransee und Wittstock und der Jakobikirche zu Perleberg, deren jüngerer Chor von 1361 datirt, besonders aber in der glänzendsten Leistung dieser Epoche, der Marienkirche zu

Prenzlau. Sie hat äusserlich den geraden Chorschluss und eine ungemein reiche Flächendekoration des Ostgiebels in brillanten Maasswerkmustern, im Innern aber einen polygonen Abschluss der drei Chöre, die gleich dem Langhause frei und hallenartig angelegt sind. — Aehnlich der Ostgiebel der Marienkirche in Neu-Brandenburg.

Mehrere Bauten zeigen ähnliche Anlage bei einfacherer Behandlung. So die Marienkirche und die Nikolaikirche zu Berlin, beide im Wesentlichen noch vom Anfange des Jahrhunderts, aber in den Gewölben



Chorschluss der Marienkirche zu Prenzlau. (Nach Kallenbach.)

nach einem Brande von 1380 erneuert, letztere mit stattlichem Umgang um den polygon geschlossenen Chor. Dasselbe Verhältniss und verwandte reichere Chorbildung findet sich an der 1324—46 erbauten Godehardkirche zu Brandenburg, schlichtere Auffassung dagegen an der aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts stammenden Kirche zu Bernau, mit späteren Bauveränderungen, namentlich einem hinzugefügten dritten Seitenschiff.

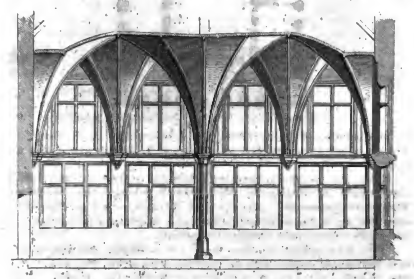
Pommern bietet eine mannigfaltige und reiche Entwicklung dar, die sich den in den mecklenburgischen, den brandenburgischen und den preussischen Landen herrschenden Richtungen mehrfach anschliesst. Unter den Hallenbauten in Vorpommern sind zu nennen: die Bartholomäuskirche zu Demmin mit dreifachem Polygonschluss des Chores; die Petrikirche zu Treptow an der Tollense, mit Chorumgang, die Nikolaikirche zu Anclam, mit dreifachem Chorschluss und diagonaler Stellung der Seitenchöre, einfacher dagegen mit gerader Ostwand die Marienkirche daselbst; endlich noch die Johanniskirche (Franziskaner) und die kolossale Jakobikirche zu Stettin.

Den Hochbau vertritt in stattlicher Weise die seit 1311 erbaute Nikolaikirche zu Stralsund, die sich mit reichem Chorumgang und Kapellenkranz der mecklenburgischen Baugruppe anschliesst, aber keinen Querbau zeigt. Der Westbau mit zwei massenhaften Thürmen gehört der Spätzeit des Jahrhunderts. — Aehnlich die gleichzeitige Nikolaikirche zu Greifswald vom J. 1326 (vollendet?), jedoch mit schlichterer Chorbildung und festungsartig behandeltem Westbau. — Etwas jünger die einfach tüchtige Petrikirche zu Wolgast, und vom Ende des Jahrhunderts die mächtige Jakobikirche zu Stralsund, die jedoch schon übertriebene Höhenrichtung und unschöne Fensterbildung zeigt, dabei aber eine grossartig wirkende Thurmhalle und reich dekorirte Façade hat.

In Hinterpommern sind zunächst als Hallenbauten zu bemerken: die Marienkirche zu Colberg, deren Chor 1321 vollendet war, und an deren fünfschiffigem Langhaus bis in's folgende Jahrhundert gebaut wurde; die Marienkirche zu Treptow a. d. Rega (1303—70) und zu Greiffenberg. — Hochbauten von ebenfalls einfachem Charakter sind die Marienkirchen zu Belgard, Cöslin, Schlawe, Rügenwalde, Stolp, mit weit vorgelegtem einschiffigem Chor und imposanter, gegen das Mittelschiff geöffneter Thurmhalle. —

In Preussen geht die architektonische Thätigkeit wie die ganze christlich-germanische Kultur des Landes vom deutschen Orden aus, dessen tüchtig festes, ritterlich glänzendes Wesen sich auch in den Bauten ausspricht. Bemerkenswerth sind hier, namentlich in der Frühzeit, gewisse orientalische Reminiscenzen, besonders in dekorativer Ausstattung der Gebäude, sodann aber die Liebe zu reichen, zierlichen Formen, welche die eleganten Stern- und Netzgewölbe, die Zellengewölbe und die hohen, auf schlanken Granitsäulen ruhenden Palmengewölbe hervorbringt. Den ersten Rang nehmen hier die Werke des Profanbaues, die Schlösser des Ordens mit ihren mannigfachen Anlagen in Anspruch.

Das Hauptwerk des Landes ist das grossartige Schloss der Hochmeister zu Marienburg,[1] aus drei grossen Anlagen, der Hochburg,

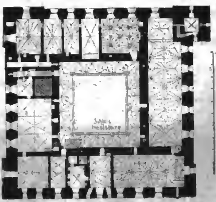


Durchschnitt des Remters in der Hochmeisterwohnung auf Schloss Marienburg. (Nach Rabe.)

dem Mittelschloss und der Vorburg bestehend. Die Hochburg, der ursprünglich errichtete Theil, gegen 1280 begonnen und noch mit Elementen romanischer Architektur, besonders mit dem zierlich behandelten Rundbogenfriese ausgestattet, gruppirt sich als ungefähr quadratische Anlage

[1] Denkmäler der Kunst, T. 56 (1).

um einen ehemals mit Kreuzgängen in zwei Geschossen umzogenen freien Hofraum; den Nordflügel nimmt in der Richtung von Westen nach Osten der Haupteingang mit hohem Portalbogen nach orientalischer Weise, der Kapitelsaal und die Kirche ein. Seit 1309 wurde an Erweiterung und Ausschmückung dieser Bauten gearbeitet, besonders die goldene Pforte, ein Prachtstück edelster Ziegelarchitektur, der Kirche hinzugefügt, dann (1335—41) die Gruftkirche, die sog. S. Annenkapelle erbaut, über ihr die Marienkirche verlängert, im Innern mit Sterngewölbe, im Aeussern mit einem kolossalen musivisch geschmückten Madonnenbilde ausgestattet. Sodann wurde in der Regierungszeit Winrichs v. Kniprode (1351—82) das Mittelschloss als glanzvolle Residenz des Hochmeisters erbaut, wo vorzüglich des „Meisters Remter" und der Ordensremter durch die unvergleichliche Schönheit der Verhältnisse, die edle Ausbildung der Details



Grundriss des bischöflichen Schlosses zu Heilsberg. (Nach v. Quast.)

und die graziösen Palmengewölbe, das Aeussere aber durch massenhafte Anlage, kühne Constructionen und grandiose Gesammtwirkung sich auszeichnet.

Unter den übrigen preussischen Schlössern ist besonders das bischöfliche Schloss zu Heilsberg durch gute Erhaltung seiner wichtigsten Theile bemerkenswerth. Auch hier ist die Anlage fast quadratisch um einen mit Kreuzgängen in zwei Geschossen umgebenen freien Hof. Auf den Ecken erheben sich kräftige Thurmbauten.

Mehr oder minder erhaltene Reste von Schlössern des deutschen Ordens finden sich sodann noch zu Gollub, Kowallen, Poppowo, Rheden, Marienwerder, Mewe, Rössel, Lochstädt, Ragnit u. A.

An den städtischen Profanbauten zeigt sich die Einwirkung der Ordensschlösser in beachtenswerther Weise. So an dem Rathhaus und den Thoren der Stadt Marienburg, am Rechtstädtischen Rathhaus zu Danzig und dem Artushof daselbst, einer in der Spätzeit umgebauten, aber auf älterer Anlage beruhenden stattlichen Kaufhalle, deren schöne Palmengewölbe auf zwei schlanken Granitsäulen ruhen. —

Die kirchlichen Denkmäler des Landes sind schlicht, selbst roh in der Behandlung, aber meist von grossartiger räumlicher Disposition und

stattlichem, fast festungsartigem Aeussern, dessen Wirkung oft durch einen Zinnenkranz noch verstärkt wird. Die Strebepfeiler werden, namentlich in der späteren Zeit, meistens nach innen gezogen und dadurch Kapellen neben den durchweg hallenartig angelegten Schiffen gebildet. Die Gewölbe zeigen die reichsten Netzverschlingungen und zierliche Sternformen. Die drei Schiffe erhalten meistens drei parallel laufende selbständige Satteldächer, die dann für die Ausbildung der Façaden ein besonderes Motiv gewähren. Der Chor wird in der Regel geradlinig geschlossen, die Façade durch einen mächtigen Westthurm ausgezeichnet. Die weitere Ausbildung dieser Architektur folgt erst in die folgende Epoche.

Zu den früheren Denkmälern gehört die 1309 gegründete Jakobskirche zu Thorn, deren Mittelschiff ungewöhnlicher Weise überhöht und mit selbständiger Beleuchtung durch maasswerkgeschmückte Fenster versehen ist. — Einen Uebergang zur Hallenform bildet der Dom zu Königsberg, 1333 gegründet, mit lang vorgelegtem Chor, und mit einem Langhause, dessen Mittelschiff zwar etwas höher als die Seitenschiffe emporsteigt, aber ohne Fenster zu besitzen. Die Façade hat



Das Innere des Artushofes zu Danzig. (Nach C. Schultz.)

zwei Thürme. — Eine ausgeprägte Hallenanlage ist sodann der Dom zu Frauenburg, der Chor inschriftlich 1342 vollendet, im Innern von schweren Verhältnissen, im Aeussern durch glänzende Dekoration, reiche Portalhalle und vier schlanke Giebelthürmchen (östlich und westlich) ausgezeichnet. — Andre verwandte Anlagen sind die schlanke, kühn aufgebaute Marienkirche zu Thorn, die Pfarrkirche zu Culm und die Dome zu Culmsee und Marienwerder.

Unter den für die folgende Epoche bedeutenden Kirchen Danzigs, deren Gründung und erste Anlage meistens in's 14. Jahrhundert fällt, gehört ihrer wesentlichen Ausprägung nach nur die Dominikanerkirche hierher, eine Anlage von edlen, schlanken Verhältnissen, mit eingezogenen Strebepfeilern und einfach, aber ungemein klar und lebendig gegliedertem Giebelbau. —

Ausserdem datiren aus der Mitte des 14. Jahrhunderts die Gewölbe im Chor, den Chorumgängen und den Seitenschiffen der Klosterkirche zu Oliva bei Danzig, sowie die schönen Kreuzgänge und das mit denselben verbundene Brunnenhans daselbst. —

In Litthauen ähnliche Schlossanlagen wie die preussischen zu Christ-Memel, mit stattlichen Backsteinthürmen, ein Thurm zu Raudonen, und eine spätgothische Bernhardiner-Klosterkirche zu Kowno (Kauen). —

In Kurland nennt man als das älteste Schloss das der Schwertbrüder zu Dondangen.

In Esthland das Brigittenkloster und das Padiskloster bei Reval.

Frankreich.

Das nördliche Frankreich hatte in der vorigen Epoche die stufenweise Ausbildung des gothischen Systems bis zu seiner edelsten, reichsten und klarsten Entfaltung gesehen. Schon im späteren Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts trat ein Stillstand ein, die unglücklichen Kriege mit England, die Eroberung wichtiger Provinzen durch die Fremden raubte Stimmung und Mittel zu künstlerischen Unternehmungen, so dass das 14. Jahrhundert hier wenig Bedeutendes entstehen sah.

Die Normandie steht in Reichthum und Fülle der architektonischen Denkmäler in erster Reihe. Eins der wichtigsten Werke dieser jüngeren Epoche ist S. Ouen zu Rouen,[1] 1318 gegründet, der Chorbau bald nachher vollendet, das Uebrige der Spätzeit angehörend. Die Anlage folgt in etwas einfacherer Weise dem bekannten Schema, und der Chor zeigt auch in den Details noch Nachwirkungen der früheren Epoche. — Ebenfalls im Anfange des Jahrhunderts erhielt die Kathedrale zu Rouen ihre zierliche langgestreckte Marienkapelle an der Ostseite des Chores, sowie die erst in späterer Zeit vollendeten glänzenden Querschifffaçaden. — Aus derselben Epoche die Marienkapelle der Kathedrale von Coutances. — Wichtiger die westlichen Theile der Kirche St. Pierre zu Caen, vom Anfange des 14. Jahrhunderts, besonders durch die edle Entfaltung des Thurmbaues bemerkenswerth. —

In den übrigen Nordprovinzen erhalten die grossen Monumente der früheren Epoche mehrfach Zusätze, an denen der reiche dekorative Styl des 14. Jahrhunderts sich geltend macht. So das prachtvolle Fenster am Südgiebel der Kathedrale von Laon, und die am Langhause den Strebepfeilern eingefügten Kapellen; so die äusseren, ebenso angelegten

[1] Denkmäler der Kunst, T. 51 (2, 3).

Chorkapellen der Kathedrale von Paris; so das Vorderschiff der Kathedrale von Troyes; das prächtig reiche Radfenster der Westfaçade an der Kathedrale von Bourges u. a. m. Eins der edelsten Beispiele dieser Epoche ist die Kapelle an der Südseite des Chors der Kathedrale von Mantes, aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts. — Weiterhin gehört hierher das nördliche Querschiff der Kathedrale von Meaux, in den glänzend reichen Formen der Spätzeit dieser Epoche; das Langhaus der Kathedrale von Châlons s. M.; die 1389 geweihte, aber schon im vorigen Jahrhundert begonnene Kirche St. Urbain zu



Ansicht von St. Pierre zu Caen. (Nach Chapuy.)

Troyes; die schlank emporgeführte brillante Façade von St. Jean-des-Vignes zu Soissons und der glanzvolle Kreuzgang bei derselben Kirche, sowie die Kreuzgänge der Kathedrale zu Noyon und des grossen Hospitals zu Provins.

In Burgund gehört hieher Querbau und Vorderschiff der Kathedrale von Auxerre, in glänzend durchgebildeten Formen; der eigenthümlich dekorative Mittelbau der Façade der Kirche zu Vézelay, die ähnlich behandelte Façade der Kirche von St. Père, und ein Flügel des erzbischöflichen Palastes zu Sens. —

Die südlichen Provinzen, schon in der frühern Epoche dem gothischen System nur zögernd und widerstrebend sich anschliessend, zeigen auch in dieser Periode keine irgend erhebliche Banthätigkeit. Meistens finden wir nur Vollendungsbauten früher begonnener Monumente, wie die 1313 beendete Kirche St. Paul zu Clermont-l'Hérault; — der Kapellenkranz der Klosterkirche von Valmagne; — die Haupttheile der Kathedrale von Lyon; — das Langhaus der fünfschiffigen Kathedrale von Clermont-Ferrand, mit eigenthümlich behandeltem Strebesystem bei flach gedeckten Seitenschiffen; — der grossartig im Styl der nordfranzösischen Gothik angelegte Chor der Kathedrale von Narbonne, 1332 vollendet; — der gänzlich abweichende, mit mehreren polygonen Kapellen neben der Hauptapsis schliessende Chor der Kathedrale von Carcassonne, in den ersten Decennien des 14. Jahrhunderts einem romanischen Langhausbau vorgelegt; — die mit Beibehaltung spätromanischer Theile neugebaute Kathedrale von Béziers mit schlanken Pfeilern, im Aeusseren aber massenhaft, mit festungsartigem Westbau; u. a. m.

In den westlichen Landestheilen, wo schon in der vorigen Epoche das nordfranzösische System sich Eingang verschafft hatte, nicht ohne jedoch sich mit gewissen Traditionen der älteren Bauweise des Landes zu verbinden, gehören in diesen Zeitraum: die Façade der hallenartig angelegten Kathedrale von Poitiers, ein Bau, in welchem die nördlichen Formen mit südlicher Gefühlsweise sich mischen; — der Chor der Kathedrale von Bordeaux, mit Umgang und Kapellenkranz glänzend entwickelt, und der zierlich durchgebildete Kreuzgang derselben Kathedrale; — die Kirche zu Uzeste, welche Papst Clemens V. zu seiner Grabkirche erbauen liess, in nordischer Anlage ohne Querschiff, und mit einer gewissen Verflachung des reich angelegten Chorbaues. —

Besonders vorherrschend bleiben auch jetzt in diesem Gebiet einschiffige Anlagen mit tiefen, zwischen den Strebemassen eingefügten Seitenkapellen. Die in der vorigen Epoche schon begonnene Kathedrale von Alby, deren Ausführung bis in die späteste Epoche der Gothik reicht, ist hier das bedeutendste Denkmal. — Von ähnlich grossräumiger Anlage und kühnen Wölbungen die Kathedrale von Perpignan, 1324 gegründet und nach langer Bauführung erst 1509 geweiht. —

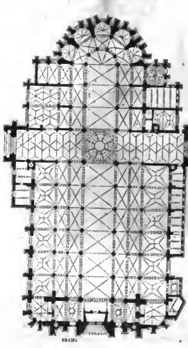
An dekorativen Prachtstücken aus dieser Periode ist ein in brillanten Formen durchgebildetes Sakramentarium im Chor der Kathedrale von Grenoble, zwischen 1337—50 errichtet, zu nennen.

Niederlande.

In Belgien bleibt auch für die Epoche des 14. Jahrhunderts der Einfluss französischer Werke maassgebend, obgleich es in den nördlichen Gegenden nicht an Monumenten fehlt, welche sich der in Holland ausgebildeten Weise anschliessen. Zu den ersteren gehört: das südliche Querschiff der Kathedrale zu Ypern, mit prachtvollem Rosenfenster, aus dem Anfange des Jahrhunderts; — gleichzeitig die Ruine der Abteikirche St. Bertin zu St. Omer mit schlanken, gegliederten Pfeilern; — be-

sonders glänzend der 1338 geweihte Chor der Kathedrale von Tonrnay (Doornik), in ungemein schlanken Verhältnissen und mit reichster Ausbildung des Grundrisses; — die Franenkirche zu Brügge, mit charakterloser Verflachung des Systems; — der Mittelbau des Langhauses der Kathedrale zu Brüssel, deren Vollendung erst später erfolgte; — die Kirche von Aerschot, deren Chor inschriftlich 1337 erbaut wurde, u. a. m.

Andre Werke haben, im Gegensatz zu jenen, einen derben Pfeilerbau in den Schiffarkaden und einen offnen hallenartigen Charakter. So die Kirche Notre-Dame zu Hal (oder Halle) bei Brüssel, 1341—1409 erbaut, durch lichte, klare Verhältnisse und zierliche Details ausgezeichnet, — so vor Allem die Kathedrale zu Antwerpen, 1352 begonnen und zu Anfang des 15. Jahrhunderts im Schiffbau vollendet, in denkbar höchster Ansprägung des hallenartigen Systems, fünfschiffig, durch späteren Zusatz sogar siebenschiffig, mit einfachem Querhaus und reich entwickeltem Chor, das Ganze eine Conception von höchster malerischer Wirkung. — In verwandter Richtung die nach einem Brande von 1358 ausgeführten Theile von S. Sauveur zu Brügge.



Grundriss der Kathedrale von Antwerpen. (Nach Wiebeking.)

Unter den Profanbanten dieser Epoche ist besonders einiger städtischer Glockenthürme (Beffroi, Belfried) zu gedenken. Aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts der von Gent, einfach massenhaft angelegt, der ursprünglich beabsichtigte schmuckreiche Oberban unausgeführt; — aus der Spätzeit der Epoche der von Lierre (1369—1411), mit dem Stadthaus verbunden. Die übrigen später. — Sodann die oft mit den Thürmen zusammenhangenden grossartigen Hallen für gewerblichen Verkehr, wie die Halle zu Brügge, 1284 begonnen, aber erst in den folgenden Jahrhunderten vollendet, in der Mitte der Façade mit mächtigem Glockenthurm ausgestattet; — die Halle zu Löwen, 1317 gegründet, doch nur im Untergeschoss vollendet und mit zierlichen Arkaden bekrönt; — die Halle zu Mecheln vom J. 1340, und die minder bedeutende zu Diest vom J. 1346.

Am grossartigsten entfaltete sich der belgische Profanbau an den Stadthäusern, die zumeist den glänzendsten Leistungen dieser Archi-



tektur beizuzählen sind. Eins der edelsten Werke ist das Stadthaus zu Brügge, 1377 gegründet. Bei mässigen Dimensionen ist es durch seine schönen Verhältnisse, die klare Gliederung und reizvolle Durchbildung hervorragend. Im Innern der grosse Hauptsaal des ersten Geschosses, mit herrlichen Gewölben, angeblich 1398 durch Pieter van Oost ausgeführt. Die weitere Ausbildung dieser grossartigen Werke fällt in die folgende Epoche. —

In Holland kommt erst im Laufe des 14. Jahrhunderts das gothische System zu durchgreifender Anwendung, jedoch nicht zu selbständiger consequenter Auffassung. Theils schliesst man sich den Elementen französischer Gothik an, namentlich in den reichen Chorschlüssen und dem



Stadthaus zu Brügge.

Hochbau, theils empfängt man Einwirkungen des niederdeutschen Hallenbaues. Dazu kommt das Ziegelmaterial, welches einen Massencharakter bedingt, ohne jedoch zu einer künstlerischen Ausbildung verwendet zu werden, und endlich werden die Wölbungen vorwiegend im Holzbau ausgeführt, aber auch hier wieder nur selten in einer dem Material entsprechenden Weise, sondern in Nachahmung der Steingewölbe. Alles dies giebt der holländischen Architektur einen schwankenden, unselbständigen Charakter und eine meist nüchterne Wirkung selbst bei oft grossartig entfalteter Raumanlage.

Aus der Frühzeit des Jahrhunderts rühren mehrere noch einfach behandelte Kirchen, wie S. Martin zu Bommel, mit sechseckigen Pfeilern und durchgängig dreischiffiger Anlage, angeblich 1300—4 gebaut, was wohl nur vom Chore gilt; — ähnlich St. Martin zu Thiel vom J. 1326 und S. Katharina zu Heusden vom J. 1328. — Ein schlichter Hallenbau in Ziegelsteinen und mit Holzgewölben ist die Nikolaikirche zu Ysselstein, 1310 geweiht. — Aehnliche Anlagen aus derselben Epoche

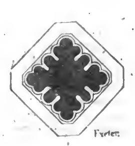
sind die **Walburgiskirche** zu **Arnheim** vom J. 1328 und die **Bartholomäuskirche** zu **Delft**.

Eine der grossartigsten Anlagen ist der Dom zu Utrecht, schon in der vorigen Epoche begonnen, ein Hausteinbau im Styl französischer Gothik, von bedeutenden Dimensionen; durch einen Sturm im Jahr 1674 grösstentheils zerstört, sind vom Langhaus nur geringe Reste erhalten. Die Façade hat einen von 1321—81 erbauten mächtigen Thurm mit elegantem achteckigem Obergeschoss. — In verwandter Anlage und ähnlich machtvollen Verhältnissen die um 1369 gegründete Nikolaikirche zu Kampen, mit grossartigem Chorbau und fünfschiffigem Langhaus.

Die Mehrzahl der Kirchen mit hohen Mittelschiffen hat eine vereinfachte Anlage, namentlich am Chor nur einen Umgang, ohne Kapellenkranz. So die stattliche Liebfrauenkirche zu Breda, deren Chorumgang jedoch erst späterer Zusatz ist, ein Bau von Haustoinen in consequenter Durchführung, der Chor 1410 geweiht; — so die schon etwas trockene Peterskirche zu Leyden, mit angeblich 1321 oder 1339 geweihtem Chor, das Mittelschiff mit Holzwölbung; — so die Pancratiuskirche ebendaselbst (geweiht 1315?).

Die britischen Lande.

Die **englische Gothik** bildet in dieser Epoche die bereits am Schlusse der vorigen hervorgetretenen Grundzüge weiter aus und gelangt bald zu einem reichen, flüssigen Styl (dem „decorated style") der besonders durch die allerdings nicht streng organischen, aber zierlich bewegten Rosettenmuster der Fensterfüllungen sich charakterisirt. In der späteren Zeit kommt eine perpendiculäre Stabwerkverbindung in Gebrauch, die dann in der folgenden Epoche zu einer neuen Modification des Styles



Pfeiler in der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)



Fenstermaasswerk in der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)

führt. Für die Construction erscheint es von Bedeutung, dass die Anlage von Holzdecken mit Vorliebe angewendet wird, deren Ausbildung wiederum ein lebhaft bewegtes Formenspiel hervorruft. Die Gewölbe gestalten sich in reicheren Stern- und Netzformen.

Eins der wichtigsten Monumente dieser Zeit ist die Kathedrale von Exeter, mit Ausnahme des romanischen Querschiffes in einem Zuge consequent durchgeführt. Seit 1288 begonnen, fällt der Neubau hauptsächlich in die Epochen von 1327—69. Bei schmalen und mässig hohen Verhältnissen liegt der Chor sammt der Ladychapel in bedeutender Länge dem Querhause vor. Die Arkadenpfeiler haben die Form von Säulenbündeln, die Dienste setzen in den Arkadenzwickeln auf zierlichen Consolen auf, die Gewölbe sternförmig ausgebildet. Das Triforium steht nicht in organischer Verbindung mit den Fenstern, deren Füllung ein reiches dekoratives Rosettenwerk bildet. Am Aeusseren ist das Strebesystem in einer an englischen Werken seltenen Ausdehnung durchgeführt; die Façade hat einen glänzend zierlichen Vorban aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts. — Nicht minder bedeutend sind Langhans und Chor der Kathedrale von York,[1] das Langhaus, von 1291 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut, der Chor von 1361 bis Anfang des folgenden Jahrhunderts vollendet. Die Verhältnisse sind imponirend, die Weite und Höhe des Mittelschiffes beträchtlich, die Gesammtlänge 498 Fuss. Die Pfeiler sind reich mit Diensten besetzt, die Gewölbträger unmittelbar aus ihnen emporsteigend, die Arkaden lebendig gegliedert, die Triforien mit den Fenstern verbunden, das Maasswerk der letzteren im Schiff in reichen Rosettenformen, besonders prachtvoll und willkürlich zugleich an dem mächtigen Fenster der Westfaçade, die Chorfenster mit perpendiculärem Stabwerk, besonders glänzend im grossen Ostfenster. Die Wölbungen ahmen in Holz die reichen Netzconstructionen der Steingewölbe nach. Am Aeussern die Façade mit zwei Thürmen und hohem Mittelfenster, deutscher Anordnung entsprechend, doch nicht ohne Willkür im Einzelnen und Disharmonie im Ganzen. Die Vollendung des Werkes fand im 15. Jahrhundert, die Einweihung 1472 statt. —

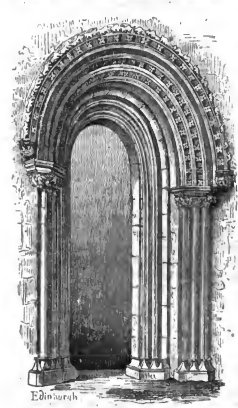
Dem Yorker Bane verwandt das Münster von Beverley in seinem glänzend entwickelten Langhaus und der Façade; — der Prachtbau der Abteikirche St. Peter zu Howden; — der Chor der Abteikirche St. Mary and St. German zu Selby; — die Kirche St. Mary zu Hull u. A.

Wesentlich verschieden davon die Kathedrale zu Bristol (angeblich 1306—32), die nur in Chor und Querhaus vollendet wurde, gleich hohe Schiffe und breite Verhältnisse bei geringer Höhe, die Ausbildung zierlich dekorativ.

Sodann der 1322 begonnene Bau des Oktogons der Kathedrale von Ely, eines mächtigen Kuppelraums von 65 Fuss Durchmesser auf der Vierung mit kunstreich kühner Holzconstruction und oberer Laterne von 30 Fuss Durchmesser, ein Werk von glanzvoll phantastischer Wirkung. Gleichzeitig die Lady-Chapel daselbst. — Ferner eins der brillantesten Werke der Epoche die 1834 durch Brand zerstörte S. Stephanskapelle im königlichen Palaste zu Westminster, gleich der Ste. Chapelle in zwei Geschossen aufgeführt. — An der Kathedrale von Norwich die schon 1297 begonnenen Kreuzgänge und zwei Thore in ihrer Umgebung, das eine „St. Ethelbert's-Thor" noch streng und schlicht, das andre „Erping-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 52 (1—6).

ham's-Thor" zierlich leicht in den Formen der Spätzeit der Epoche. — An der Kathedrale zu Winchester wurde im Anfange des 14. Jahrhunderts der Chor und im Ausgange derselben Epoche das Langhaus erneuert, in strengen charaktervollen Formen, die durch die Beibehaltung der alten Theile bedingt waren. So sind die tiefen Nischen der Fenster, die Gallerieen statt der Triforien, die massigen Pfeiler für dies Verhältniss bezeichnend. — Dem 15. Jahrhundert gehören die Sterngewölbe des Schiffs und die stattliche Ausbildung der Façade an. — In verwandter Richtung wurde zu gleicher Zeit der Umbau des Langhauses der Kathedrale von Canterbury ausgeführt, nur wurde in entschiedener Weise den neuen Formen eine consequente Ausprägung gegeben.



Portal von St. Giles zu Edinburgh. (Nach Billings.)

Glänzende Beispiele für die dekorativen Gestaltungen dieser Epoche sind noch: die Kirchen von Chartham und von Hawkhurst, beide durch brillante Fenstermaasswerke ausgezeichnet; der Chor der Kapelle des Merton College zu Oxford und die Kirche St. Mary Magdalen daselbst; — der Chor der Kirche von Dorchester mit reichem, selbst figurengeschmücktem Stabwerk der Fenster; — die Südseite der Kirche von Leominster mit seltsam abweichenden Fensterbildungen; u. a. m.

An kleineren Kirchen tritt um diese Zeit häufig statt der Wölbung die offne Dachconstruction in künstlerisch entwickelter Weise in Geltung. So das Dachwerk der Kirche zu Adderbury, besonders aber als reich durchgebildetes Meisterwerk das Deckwerk der Westminsterhalle zu London, 1398 vollendet. Die Halle, 239 Fuss lang und 68 F. breit, wird von einem bis zu 92 F. Höhe emporsteigenden Balkengerüst bedeckt, dessen Streben, Riegel und Pfosten nicht allein die kunstreichste Construction, sondern auch die prachtvollste künstlerische Entwicklung zeigen, das Ganze zu glänzend malerischer Wirkung erhebend. — Die Lust an solchen Werken liess bisweilen Nachahmungen solcher Constructionen in Stein entstehen, wie in der Kantoreikapelle der Kirche von Willingham und dem nördlichen Kreuzarm der Kirche von Limington. —

Von dekorativen Werken sind hier die Tabernakel über Grabmälern zu nennen, die manche fremde Einflüsse zu verrathen scheinen. So in der Kirche von Westminster zu London das Grabdenkmal des Aymer de Valence (gest. 1323) in der Art italienischer Gothik: — so in der Kathedrale von Gloucester das Grabmal König Edwards II. (gest. 1327), in spielenden Formen und missverstandener Nachahmung französisch-deutscher Auffassung. — In späterer Zeit tritt eine selbständigere Behandlung ein, wie am Grabmonumente Edward's III. (gest. 1377) in der Westminsterkirche, ein zierlicher Baldachinbau, der jedoch in Holz ausgeführt ist.

In Schottland führten die Kämpfe mit England im Anfang dieser Epoche zu einer fast gänzlichen Vernachlässigung künstlerischer Thätigkeit; nur wenige und schmucklose Werke datiren aus dieser Epoche, und erst der spätere Verlauf derselben nimmt einen lebendigeren Anlauf zu architektonischen Leistungen. Sehr schlicht und einfach ist der Chor der 1330 gegründeten Carmeliterkirche von South-Queensferry; — ähnlich die Kirche des Dorfes Temple.

Seit der Mitte des Jahrhunderts steigert sich die schottische Architektur zu eigenthümlich bedeutsamer Entfaltung, zu einer mit älteren Reminiscenzen, namentlich dem Halbkreisbogen, vielfach verbundenen dekorativen Ausbildung, die oft Werke von hoher Grazie hervorbringt. Hier sind zu nennen: die zierliche Kreuzkirche von St. Ronance, angeblich um 1369 vollendet; — die Kathedrale von Old-Aberdeen, am Ende des Jahrhunderts erbaut, ein Granitbau von schlichter Behandlung; besonders die älteren Theile der Kirche St. Giles zu Edinburg, nach einem Brande vom J. 1355 aufgeführt, besonders durch das charakteristische schottische Tonnengewölbe bemerkenswerth, andre Theile nach einem Brande vom J. 1385, so im J. 1387 mehrere Kapellen der Südseite mit einem graziösen Rundbogenportal, einem Meisterwerke national-schottischer Gothik.

Der scandinavische Norden weist vereinzelte Werke dieser Epoche auf, keins freilich von der hervorragenden Bedeutung des Doms zu Drontheim.

In Schweden gilt als das bedeutendste Denkmal des Landes der Dom zu Upsala,[1] der von einem französischen Baumeister Etienne de Bonneuil 1287 erbaut sein soll. Der Chor zeigt die französische Anlage, das Schiff scheint dagegen den norddeutschen Backsteinbauten des 14. Jahrhunderts zu entsprechen. Dies ist auch das Verhältniss der Bauwerke auf Schonen, von denen die Peterskirche zu Malmö mit der Choranlage des Doms zu Lübeck Verwandtschaft zu haben scheint.

In Dänemark ist der schlank entwickelte Chor des Doms zu Aarhuus im Styl dieser Epoche behandelt.

Auf den Faröer-Inseln erinnert die Ruine der Kirche zu Kirkeböe auf der Insel Strömöe an die englische Gothik der Frühzeit dieses Jahrhunderts.

[1] Denkmäler der Kunst, T. 56 (8, 9).

Die pyrenäische Halbinsel.

In Spanien steigert sich die gothische Architektur in dieser Epoche, in lebhaftem Anschluss an die Systeme deutscher Bauweise, zu kühner Freiheit, zu flüssiger Bewegung, dabei zu anmuthigem Reichthum dekorativer Wirkungen, mit denen die Elemente maurischen Styls, die Zackensäumungen und Füllwerke der Bögen u. A., sich harmonisch verschmelzen.

Als Hauptwerk der Epoche ist die Kathedrale von Leon zu betrachten, da ihre wesentlichen Theile ihr angehören, während die gänzliche Vollendung erst in den folgenden Zeitraum fällt. Das dreischiffige Langhaus, der fünfschiffige Chor mit Umgang und Kapellenkranz, die schlanken, luftigen Verhältnisse, die hohen Wölbungen, die Fenster mit dem zierlichen Maasswerk, endlich die kühnen Strebebögen, das Alles erinnert an nordische, besonders französische Gothik. Auch die Westfaçade mit grossem Radfenster und zwei Thürmen entspricht diesem System. — Andre Monumente des nördlichen Spaniens, die durch klare Anmuth und Leichtigkeit der Verhältnisse, durch feine, elegante Durchführung beachtenswerth sind, nennen wir: die Kathedrale von Palencia, seit 1321 erbaut; — die Dominikanerkirche daselbst; die Kirche zu Torquemada, 1382 gegründet; — besonders hervorragend die Kathedrale von Oviedo vom Jahr 1388, von edelster Klarheit der Anlage und Lauterkeit der Durchbildung.

In den baskischen Districten: Santiago zu Bilbao von tüchtiger, bestimmter Gliederung und Dekoration; — die Kirche von Guetaria; S. Sebastian zu Azpeitia; S. Maria zu Vitoria und S. Maria zu Olite, beide mit prächtig reichem Portal. — In grossartig ernstem Styl die Kathedrale zu Pampelona vom J. 1390; die Kirche Santiago zu Logroño, ein schlichter Bau, S. Bartolomé ebendaselbst mit stattlichem Portal; u. a.

Sodann als eins der wichtigsten Denkmäler dieser Epoche die Kathedrale von Barcellona, 1299 begonnen, 1388 im Wesentlichen vollendet, mit kräftigen Bündelpfeilern und rundbogigen Scheidbögen bei spitzbogigen Gewölben. Ebendaselbst mehrere gleichzeitige Bauten: S. Maria del Mar, vom J. 1329, mit ansehnlicher Façade, an welcher zwei achteckige Thürme; S. Franzisco (1334); S. Maria de las Junqueras (1345); S. Maria del Pino (1380). — Ferner zu Monresa die Klosterkirche S. Domingo (1318); die Stiftskirche zu Balaguer (1351); die Kathedrale von Tortosa, seit 1347 erbaut, fein und geschmackvoll bei geringen Dimensionen durchgeführt. — Südlicher die Kirche von Castellon und die Kathedrale von Valencia, 1262 gegründet, im Wesentlichen jedoch dieser Epoche angehörend, im Inneren modernisirt, im Acusseren durch Elemente edelster Durchbildung bemerkenswerth. Der Thurm, 1381 begonnen, wurde von Juan Franch, wahrscheinlich einem französischen Meister, errichtet.

Im südlichen Kastilien finden sich wenig Monumonte dieser Epoche. Wir nennen das Kloster von Lupiana (1354); das Kloster S. Catalina zu Talavera; die Kirche des Klosters zu Guadalupe (1342); die Ka-



thedrale von Murcia (1353 bis 1462), grossentheils schon der folgenden Epoche angehörend.

Die Insel Majorca hat in der Kathedrale von Palma einen ansehnlichen Bau dieses Jahrhunderts, massenhaft imposant und reich entwickelt.

Zu den dekorativen Werken sind die Kreuzgänge zu zählen, welche oft eine ungemein edle Blüthe des Styles zeigen. Dahin gehören die Kreuzgänge der Kathedralen von Burgos, Toledo (seit 1389), Pampelona, stattlich und reich behandelt; von Santiago zu Bilbao, von der Kathedrale von Vich (1380), von Ripoll, vom Kloster Sion zu Barcelona, vom Kloster S. Domingo zu Valencia, von S. Francisco zu Palma, letzterer mit anmuthigen Arkaden, aber flacher Balkendecke.

Unter den Profanbauten sind zwei Werke von festungsartigem Charakter zu erwähnen: die Puerta de Serranos zu Valencia, ein Thorbau mit mächtigen achteckigen Flankenthürmen, dazwischen ein breites rundbogiges Portal, der obere Theil mit zierlicher loggienartiger Galerie und Zinnenkranz geschlossen; — und das Schloss von Belver bei Palma, ein Rundbau mit rundem Hof, der von offnen Arkaden in zwei Geschossen umgeben ist.

Portugal hat ein hervorragendes Denkmal der gothischen Kunst aus dieser Epoche, die Klosterkirche von Batalha,[1] in der Provinz Estremadura, 1386 oder 87 gegründet. Es ist ein langgestreckter dreischiffiger Bau, der auf jedem Querflügel zwei kleinere Nebenchöre neben dem Hauptchor hat, sämmtlich polygon geschlossen. Die hoch emporgeführten Seitenschiffe haben flache Steindächer, über welchen unmittelbar die Fenster des Mittelschiffs beginnen. Die Bündelpfeiler des Innern, die organisch aufsteigenden Dienste, die Profile der Rippen, erinnern an nordische Gothik. Entsprechend ist auch das Aeussere, zwar mit durchgeführten Horizontallinien, aber in klarer und consequenter Ausbildung des Strebesystems und der an deutsche Werke erinnernden Façadengliederung behandelt. — Ein östlicher achteckiger Kuppelbau gehört der späteren Epoche an.

Andre Denkmäler desselben Jahrhunderts sind die Kathedralen von Braga und Oporto, die Kirche von Espadacinta, und wie es scheint auch die Kathedrale von Lissabon. Doch sollen diese Bauten sämmtlich moderne Umgestaltungen erlitten haben.

Endlich werden noch genannt: die Kreuzgänge bei den Kathedralen von Oporto und Lissabon. Es fehlt hier noch sehr an zureichenden Lokalforschungen.

Italien.

Die vorwiegend dekorative Auffassung, welche in der vorigen Epoche schon die Gothik in Italien erfahren hatte, befestigt sich in der Zeit des

[1] Denkmäler der Kunst, T. 58 (5, 6).

14. Jahrhunderts zu immer entschiedenerer nationaler Besonderheit. Nur in einzelnen Monumenten findet man Einwirkungen nordischer Systeme, doch ebenfalls nicht ohne entschiedene, für den Süden bezeichnende Umgestaltung.

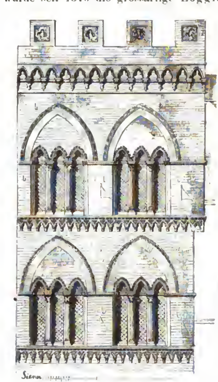
In Toskana gehören dieser Epoche zunächst gewisse Theile der Ausstattung und die Anfänge eines Vergrösserungsbaues an dem in der vorigen Epoche begonnenen Dom zu Siena; besonders die Façade der Chorseite, nach irriger Angabe um die Mitte des Jahrhunderts ausgeführt von den Bildhauern Agostino und Angelo von Siena, in Wahrheit aber seit 1317 durch Camaino de Crescentino erbaut.[1] Sie hat drei Portale, ein rundbogiges zwischen spitzbogigen, welche in die Unterkirche S. Giovanni führen; darüber die schlanken Chorfenster; der Oberbau unausgeführt. Auch der in gewaltigen Dimensionen beabsichtigte Vergrösserungsbau, der ein neues mächtiges Langhaus bezweckte, dem der vorhandene Bau nur als Querschiff dienen sollte, wurde durch die Pest des Jahres 1348 unterbrochen. — Der Pisaner Schule gehört sodann das Baptisterium zu Pistoja an, im Anfange des Jahrhunderts erbaut von Andrea Pisano; ein Oktogon von edel gegliederter Anlage, mit fialenbekrönten Strebepfeilern auf den Ecken und farbig wechselnden Marmorschichten.

In Florenz zunächst die bahnbrechende Thätigkeit des Arnolfo di Cambio, der seit 1294 die kolossale Minoritenkirche S. Croce noch im Anschluss an die Tradition der flachgedeckten Basilika, aber in ganz neuer durch die gothische Formbildung bedingter Fassung, sodann ebenfalls seit 1294 den grossartigen Neubau des Domes S. Maria del Fiore, leitete.[2] Hier wendet er das spitzbogige Kreuzgewölbe auf die kühnsten Spannweiten an und fügt einen Kuppelbau mit Chor, Kreuzarmen und radianten Kapellen hinzu, der zwar erst später zur vollen Ausführung kommen sollte, aber schon im Entwurfe die Summe des ganzen seitherigen Kuppelbaues Italiens enthält. Daran schliesst sich sodann die ausgedehnte bauliche Thätigkeit, welche zur Vollendung des Doms unter Leitung des Malers Giotto die Jahre 1332—36 ausfüllt. Zunächst betrifft dies die dekorative Marmor-Incrustation des Aeussern, den Entwurf einer nur zum Theil ausgeführten und später wieder zerstörten Prachtfaçade und die Hinzufügung des Glockenthurms. Dieser, seit 1334 errichtet und mit Ausnahme der flachen Spitze nach Giotto's Plänen angelegt, zeigt eine lebendig reiche, wirkungsvolle Dekoration bei einer dem horizontalen System des Südens entsprechenden Gliederung. Um 1360 beginnt die Bauführung des Andrea Orcagna, dem besonders die Anordnung der Aussendekoration des Chores anzugehören scheint. Sie zeigt die consequente Aufnahme des Rundbogens.

Der toskanische Profanbau weist auch in dieser Epoche einige ansehnliche Werke auf, dem Charakter der früher bereits ausgebildeten Anlagen entsprechend. So in Florenz der nach Angabe und unter Lei-

[1] Vgl. die neueste Ausgabe des Vasari (Lemonnier. Firenze 1846 ff.) tom II. p. 3. Note 3. Dazu Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese, Tom I. p. 180 ff., p. 255 ff. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 57, Fig. 2—5.

tung des Malers Angelo Gaddi 1345 erweiterte Palazzo del Podestà (oder del Bargello), ein malerischer Kastellbau. — Der durch Arnolfo di Cambio aufgeführte städtische Kornspeicher daselbst, Or S. Michele wurde nach einem Brande vom J. 1304 durch den Maler Taddeo Gaddi erneuert; sodann wurde aus Veranlassung der Pest vom J. 1348 die untere Halle unter Orcagna's Leitung in eine Kirche umgeschaffen, indem die grossen Bogenöffnungen mit zierlich reichem Fenstermaasswerk ausgefüllt wurden. — Nach desselben Meisters Plänen [1] wurde seit 1376 die grossartige Loggia de' Lanzi erbaut, eine auf vier schlanken Pfeilern mit hochgeschwungenen Rundbögen sich öffnende Halle, mit Kreuzgewölben bedeckt, mit kräftigem Consolengesims abgeschlossen, in den Details bereits mit Vorläufern antikisirender Formbildung gemischt. Der Eindruck ist frei, weit und machtvoll, das Gebäude darf als die höchste Leistung der florentinischen Architektur des Mittelalters gelten.



Palazzo Buonsignori zu Siena. Ein Theil der Obergeschosse. (Nach Verdier.)

In verwandter Formgebung, doch mehr dekorativ reizend, erscheint die Façade des Bigallo, des Hauses einer geistlichen Brüderschaft zu Florenz. — Aehnlich geschmückt ist die Façade der Fraternità della Misericordia zu Arezzo.

In Siena verharrt der Palastbau bei der strengeren Weise der frühgothischen Epoche. So ausser dem malerisch wirksamen Palazzo pubblico besonders der Pal. Buonsignori, das reichste dieser Bauwerke, der Pal. Tolomei, der Pal. Saraziui u. a. m.

In Pisa zeigt ein Palast am Lungarno einen zierlich entwickelten Ziegelbau, die Hauptbögen wiederum rund, die Fenster aber mit reichgeschmückten Spitzbogenarkaden, die Gesimse mit Spitzbogenfriesen versehen.

Unter den dekorativen Werken sind im Anfange dieser Epoche mehrere Arbeiten des Giovanni Pisano zu nennen, die noch auf der Gränze der früheren Periode stehen. So die Kanzel in S. Andrea zu

[1] Neuerdings will man ihm auf Grund gewisser Urkunden (Archivio storico von 1860. Firenze, Vieusseux) die Urheberschaft streitig machen.

Pistoja vom J. 1301; dagegen zeigt das Grabmal des im J. 1304 gestorbenen Papstes Benedikt XI. in S. Domenico zu Perngia entschieden spitzbogige Formen, einen breiten gothischen Tabernakelbau auf gewundenen Säulen. — Rundbogig dagegen in einer an die Antike erinnernden Weise ist das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, um 1330 von Agostino und Angelo von Siena ausgeführt. — Den höchsten Rang nimmt das von Orcagna 1359 entworfene Altartabernakel im Or S. Micchele ein, dessen Composition ebenso edel und gemessen, wie die musivische und figürliche Ausstattung meisterhaft durchgebildet erscheint.

In Ober-Italien sind zunächst einige kirchliche Denkmäler Mailands zu nennen. Vom Anfange des Jahrhunderts S. Marco, in der Disposition an altlombardische Weise erinnernd, die Façade zwar mit Rundbogen, aber zugleich mit glänzender gothischer Dekoration; — der reich entwickelte Thurm von S. Gotardo (1336) — S. Simpliciano in vorzüglich edler Durchbildung; u. a.

In Pavia gehört hieher die Façade von S. Francesco, die unteren Theile noch altlombardisch, die oberen dagegen in brillanter gothischer Dekoration durchgeführt; — an S. Pantaleone, auch S. Maria del Carmine genannt, kommen reiche Fenstermaasswerke, Spitzbogenportale und ein prächtiges Radfenster vor. — Eine glänzend geschmückte Ziegelfaçade hat sodann die kleine Kirche S. Maria in Strata zu Monza vom J. 1337, namentlich eine grosse Fensterrose und reiche Fenstermaasswerke; — ähnliche Prachtdekoration, aber in Marmor, zeigt die Façade des Domes ebendaselbst, eines dreischiffigen Baues mit Kapellenschiffen, deren Anlage auch die fünftheilige Disposition der Façade bedingt.

An der Gränze dieser Epoche stehen endlich: der im Jahr 1396 begonnene Dom zu Como, mit weiträumigem, wohl disponirtem Langhaus und brillanter Marmorfaçade in demselben rein dekorativen Sinne, dem eine strengere architektonische Rhythmik allerdings abgeht; — und die in demselben Jahre begonnene Kirche der Certosa bei Pavia. Das Innere, dreischiffig, mit Kapellenreihen, entwickelt sich zu bedeutsamer Wirkung durch die weiten Pfeilerabstände und die beträchtliche Höhe der Seitenschiffe, sowie die reiche malerische Dekoration der Kreuzgewölbe. Rundbogige und spitzbogige Formen wechseln, ja im Chor und Querhaus gewinnt die rundbogige romanische Disposition gänzlich die Herrschaft, und ähnlich erscheint auch das Aeussere des Langhauses rein romanisch. Die Façade ist ein brillantes Werk der Frührenaissance.

Durchaus abweichend von allen übrigen Werken italienischer Gothik erscheint der Dom zu Mailand,[1] 1386 begonnen und nach langsamer Bauführung erst in neuerer Zeit vollendet. Es ist ein Werk von mächtigsten Dimensionen, und von prachtvollster Ausstattung, ganz aus weissem Marmor hergestellt. Die Anlage, fünfschiffig, mit dreischiffigem Querhaus und polygon geschlossenem Chor, hat die Grundzüge nordischer, nament-

---

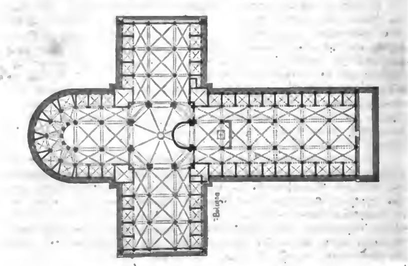
[1] Denkmäler der Kunst, T. 57 (7—10).



lich deutscher Gothik, und ein deutscher Meister, Heinrich von Gmünd, wird demnach auch als Urheber des Planes betrachtet. Dennoch sind die Umgestaltungen erheblich genug, besonders die nüchterne Vereinfachung des Chorschlusses, die kleinen polygonen Absiden an den Querschifffaçaden, und die allmähliche Höhenabstufung der fünf flachgedeckten Schiffe. Die Pfeilerbildung hat etwas Kraftloses und durch die Statuen und Baldachine der Kapitäle etwas schwerfällig Ueberladenes, das Aeussere wird trotz der Horizontallinien mit einer Menge dekorativer Fialen bekleidet, die namentlich auch die stumpfe achtseitige Pyramide der Kuppel über der Vierung umgeben. Die Gesammtwirkung ist immerhin machtvoll und glänzend, voll einer phantastischen Erhabenheit. —

In Venedig gehört S. Giovanni e Paolo, 1430 geweiht, in diese Epoche, ein Bau, der ebenfalls auf Weiträumigkeit angelegt ist. Ausserdem S. Stefano (1325) mit zierlicher Backsteinfaçade und S. Gregorio (1342).

In Verona ist die Kirche S. Anastasia,[1] noch im 13. Jahrhundert begonnen, jedoch der Ausführung nach im Wesentlichen der Frühzeit des 14. Jahrhunderts zugehörig, eins der anziehendsten Beispiele



Grundriss von S. Petronio zu Bologna. (Nach Wiebeking.)

italienischer Gothik, bei leichten, kühnen Verhältnissen und klarer Entwickelung; S. Fermo daselbst, ein gleichzeitiger, einschiffiger Bau, durch eine Façade mit Backstein- und Marmordekoration bemerkenswerth; der Dom, mit seinen jüngeren Theilen aus der Spätzeit, namentlich die weiträumige Innenarchitektur.

Bologna prägt durchgehends den Ziegelbau aus, oft in lebendig zierlicher Dekoration. So S. Martino Maggiore (1313); so besonders der Dom S. Petronio, 1390 nach dem Plan des Antonio Vincenzi

[1] Essenwein in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1860. S. 39 ff.

begonnen, aber unvollendet geblieben wegen der Colossalität des Entwurfs. Die Kirche war auf eine Länge von 608 (oder gar 642) Fuss berechnet, dreischiffig mit Kapellenreihen und beträchtlichem Querhaus, die Schiffe in abgestufter Höhenentwicklung wie am Mailänder Dom; der Bau ist jedoch nur in seinem Langhaus bis zum Querschiff vollendet worden.

Der Profanbau gestaltet sich in diesen Gebieten zu höchst nachdrücklicher künstlerischer Bedeutung und bringt eine Fülle stattlicher Denkmäler hervor.

Ein reizvoll dekorirtes Werk dieser Epoche ist die Loggia dei Mercanti (Mercanzia, Börse) zu Bologna. Auf hohem durch spitzbogige Hallen auf schlanken Pfeilern sich öffnendem Untergeschoss erhebt sich ein durch zierlich bekrönten Altan zwischen zwei Spitzbogenfenstern belebtes Obergeschoss. Aehnlich in der Anlage die Loggia degli Osti zu Mailand (1316 gegründet) unten mit rundbogiger, darüber mit spitzbogiger Halle. Dahin gehört auch der Broletto zu Bergamo mit schweren Pfeilern im Erdgeschoss; der Broletto zu Brescia, die Pal. della Ragione zu Ferrara (1326) und zu Padua.

Fürstliche Palastbauten dieser Epoche sind: das Schloss der Visconti zu Pavia, im Erdgeschoss mit offner Säulenhalle, oben mit Bogenfenstern; und die alten Theile des Schlosses zu Mantua, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, in ähnlicher Gliederung, nur mit einem kleinen Zwischengeschoss über den Bogenhallen des Erdgeschosses.

Eins der prachtvollsten Beispiele solchen Palastbaues ist der Dogenpalast von Venedig, dessen ältere Theile, namentlich den südlichen Hauptflügel am Molo, man dem Filippo Calendario zuschreibt.[1] Das Erdgeschoss bildet eine offne Spitzbogenhalle auf schweren, stämmigen Säulen; darüber das Hauptgeschoss als eine der glänzendsten Hallen der Welt, auf leichteren Säulen und mit zierlichen Rosetten in den durchbrochenen Bogenöffnungen; dann folgen die hohen teppichartig gemusterten, mit grossen Spitzbogenfenstern ausgestatteten Obergeschosse in etwas unrhythmischer Weise, doch auch wohl nicht in der ursprünglichen Anordnung. Dennoch ist das Ganze ein Bau von imponirend vornehmer Grossartigkeit.

In heitrem, lebensfrohem Glanze bauen sich die Façaden der Privatpaläste auf und erhalten in dieser Epoche durch die reizvoll phantastischen loggienartigen Bogenöffnungen ein charakteristisches Gepräge. Das glänzendste Beispiel dieser Art ist die berühmte Cà Doro;[2] andre sind: Pal. Foscari, Pal. Pisani, Pal. Sagredo, Pal. Barbarigo u. a. m.

Von dekorativen Werken hat diese Epoche eine Anzahl merkwürdiger Grabmäler hervorgebracht. Es sind die Grabmäler der Scaliger zu Verona, auf freiem Platze bei der Kirche S. Maria antica errichtet. Die eigenthümliche, allen gemeinsame Form ist die eines auf Säulen erhöhten Unterbaues, der einen Sarkophag trägt, überdacht von

[1] Vgl. O. Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs. I, 193. Calendario folgte noch vor 1354 dem Pietro Baseggio als Werkmeister des Baues, an welchem er ohne Zweifel schon vorher thätig gewesen war. Seine selbständige Bauführung währte, da er 1355 als Hochverräther hingerichtet wurde, nur kurze Zeit. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 57 (11).



einem Säulentabernakel, dessen Gipfel das Reiterstandbild des Gefeierten krönt. Die bedeutendsten sind die des Can Grande (gest. 1328), des Can Mastino (gest. 1350) und des Can Signorio (gest. 1375), letzteres überaus reich und glänzend ausgestattet und inschriftlich als Werk des Bonino da Campione bezeichnet.



Palazzo Foscari zu Venedig. (Nach Kont.)

Die venetianischen Grabmäler dieser Zeit bestehen aus Sarkophagnischen mit Säulen- und Giebelschmuck in verwandter Behandlung. Beispiele in S. M. de' Frari und in S. Giovanni e Paolo.

In Rom ist der einzige eigentlich gothische Bau die gegen Ende des 14. Jahrhunderts ausgeführte Kirche S. Maria sopra Minerva, ein dreischiffiger Bau mit Kreuzgewölben auf schlichten Pfeilern, das Mittelschiff etwas erhöht.

Reicher sind die dekorativen Werke, so das Tabernakel von S. Giovanni in Laterano (um 1370), eins der edelsten und künstlerisch durchgebildetsten Werke seiner Art, doch schon mit antikisirenden Motiven. Noch entschiedener lenkt in diese Richtung das Grabmal des Kardinals Ph. d' Alençon (gest. 1397) in S. Maria in Trastevere.

In Sicilien finden sich auch in dieser Epoche Denkmäler jenes mit byzantinischen und maurischen Elementen versetzten gothischen Styles, der sich hier ausgebildet hat. So zu Palermo die seit dem Beginne des 14. Jahrhunderts ausgeführte Façade der Kathedrale,[1] die seit 1339 erbauten älteren Theile von S. Giacomo la Marina, von S. Maria Annunciata (dei Disputi) seit 1343, S. Maria della Catena[2] vom Ende des 14. Jahrhunderts, eine Säulenbasilika, deren Portal und Vorhalle dem 16. Jahrhundert angehören. — In Messina datiren die Façade der Kathedrale und der Kirche S. Maria della Scala aus der Mitte des Jahrhunderts.

Einige Palastbauten zu Palermo schliessen sich in der Anlage den maurischen Schlössern an. So der Pal. Chiaramonte (jetzt Pal. dei Tribunali) vom J. 1307, und der gleichzeitige Pal. Salafano (jetzt Ospedale Grande).

Gothik im Orient.

Die Insel Rhodus weist einige Denkmale der ehemaligen Herrschaft des Johanniter-Ordens dieser Epoche auf.

[1] Denkmäler der Kunst, T. 58 (7). — [2] Ebenda, T. 58 (8, 9).

Die Hauptkirche St. Jean, 1310 gegründet, mit Basilikendisposition, spitzbogigen Arkaden auf meist antiken Säulen, das Schiff flachgedeckt, auch das Aeussere durch schlichten Ernst ausgezeichnet. Die Fenster im Halbkreis geschlossen; das Kapitel von St. Jean („Loge de St. Jean") ein verfallener gewölbter Hallenbau; die Kirche Ste. Cathérine, die Ruine von St. Marc und die von Notre-Dame de Philerme schlicht im Styl der Spätzeit. — Vom Justizgebäude (der „Chatellerie") c. 1375 erbaut, sind die Spitzbogenarkaden des Hofes erhalten; das Kloster des Ordens, erst 1445 beendet, zeichnet sich durch massenhafte Anlage and zierlich geschmückte Portale aus.

Bildende Kunst.

Wir nehmen hier ausser den Werken des 14. Jahrhunderts auch diejenigen des beginnenden 15. mit, welche noch völlig oder doch wesentlich dem gothischen Styl angehören, indem dieselben, in Parallele mit der vierten Periode der Baukunst abgesondert behandelt, allzu vereinzelt auftreten würden.

In der bildenden Kunst des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts waltet dasselbe Gesetz, welches bereits in der Einleitung zu dieser Periode bei Anlass der Architektur ausgesprochen ist: innerhalb des vom 13. Jahrhundert aufgestellten Formensystems bewegt man sich jetzt reicher, vielseitiger, aber kaum freier. Die bildende Kunst wird jetzt nach allen Seiten hin kräftig geschult, um dem grossen Hauptzweck: dem Schmuck mächtiger Kirchen, rasch und in massenhafter Verwendung zu dienen. Dies bestimmt ihre Physiognomie auch wo sie andern, z. B. weltlichen Zwecken dient. Hiebei ergeben sich aber partielle Rückschritte; die Kunst des 13. Jahrhunderts hatte im Ganzen vielleicht mehr subjectiven Schönheitstrieb, mehr Lust au der vollkommenen Erscheinung gehabt, auch wohl (im Allgemeinen gerechnet) genauer gearbeitet, während jetzt die Auffassung und Behandlung gar zu einseitig von der Verwendung des betreffenden Gegenstandes vom Bauwerk bedingt wird. Auch musste die Massenhaftigkeit des Producirens, die Gleichartigkeit der Gegenstände an tausend verschiedenen Orten und die populäre Selbstverständlichkeit des Inhaltes mit der Zeit hie und da eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Einzelform hervorbringen. Bei Betrachtung des Einzelnen werden sich allerdings auch glänzende Leistungen, ja eine wesentlich abweichende, fortschreitende Richtung in gewissen Gegenden nicht verkennen lassen.

Sculptur.

Die kirchliche Steinsculptur ordnet sich jetzt weit mehr als früher den Bedingnngen der architektonischen Einfassung unter; die Wirkung auf die Ferne, die Berechnung auf Untensicht und dergl. werden mehr beachtet; die eigenthümlich manierirte, ausgeschwungene Stellung wird

durchgängig festgehalten als Contrast zu den reinen Verticalen der Nischen und Baldachinsäulen; ganz besonders bezeichnend aber ist die Umgestaltung der Draperie, welche statt der feinen, zahlreichen, oft wie nach den Massen modellirten Falten des 13. Jahrhunderts jetzt meist grosse, einfache Partien zeigt, wie sie zu der Gesammterscheinung am Bauwerk in der That eher passen mögen. In den Köpfen herrscht vielleicht mehr Einförmigkeit und (wie in allem Uebrigen) mehr Steinmetzenmanier, während im 13. Jahrhundert sich durchschnittlich öfter die Theilnahme des durchgebildeten Künstlers verräth; die wenigen nackten Gestalten (Adam und Eva) zeigen bisweilen einen ganz naiven Naturalismus der Auffassung bei einer noch sehr unentwickelten Durchführung.

Ausser den am Gebäude (Portalen, Nischen, Pfeilern etc.) haftenden Sculpturen ist als eine grosse, wenn nicht neue, doch erst in Beispielen aus dieser Zeit nachweisbare Gattung zu erwähnen: der Schmuck der Choreinfassungen nach aussen gegen den Chorumgang hin; hochwichtig für die Ausbildung des Reliefs, wenn nur der Anlass häufiger gewesen wäre.

Die Grabstatuen, früher meist nur Verstorbenen des höchsten Ranges gewidmet, werden allmälig Sache der höhern Stände überhaupt. Die Costümtreue giebt ihnen noch einen besondern Werth, der nicht selten den Kunstwerth übertrifft. Die Platte erscheint bald als Deckel eines frei stehenden, rings mit Reliefs verzierten oder auch eines in einer (ausgemalten) Nische stehenden Sarkophages, bald hohl auf Stützen liegend, bald unmittelbar in den Boden oder stehend in die Wand eingelassen, anderer Combinationen nicht zu gedenken. Die Haltung ist in der Regel die eines Betenden oder die eines ausgestreckten Todten mit gekreuzten Armen, noch nie die eines Schlafenden.

Wie die einzelnen Schmucktheile profaner Gebäude, wie auch die Denk- und Grenzsteine, die Stadtbrunnen etc. reine Anleihen von der kirchlichen Baukunst sind, so sind auch ihre Sculpturen den kirchlichen völlig homogen. Beide Künste werden zu solchen Zwecken im 14. Jahrhundert reichlich und mit grosser monumentaler Absicht in Anspruch genommen.

Von den Arbeiten in Metall und Elfenbein wird am Schlusse dieser Periode das Nöthige beigebracht werden.

Italien, dessen Kunst, obwohl noch innerhalb des gothischen Styles, einen wesentlich abweichenden Weg geht, wird eine besondere einleitende Betrachtung erfordern.

Frankreich, Belgien und England.

Die Kathedralsculpturen waren grossentheils schon in der mächtigen Bauperiode des 13. Jahrhunderts mit oder bald nach den Bauten selbst vollendet worden und die dem 14. Jahrhundert mit Bestimmtheit angehörenden treten der Masse nach sehr zurück. Eine geschmackvolle Weiterbildung des Styles der vorigen Periode zeigt sich z. B. am Portal[1] der 1349 erbauten Kapelle St. Piat am Dom. von Chartres. Anderes aus

[1] Willemin, monumens français inédits, pl. 121.

dieser Zeit besonders am Seitenportal des Domes von Rouen[1] etc. Man will in der französischen Kirchensculptur des 14. Jahrhunderts bereits eine Abnahme der Naivetät, und etwas Gesuchtes in den Gewandmotiven erkennen.[2]

Im Ganzen vielleicht das wichtigste Denkmal dieser Periode sind die (nur zur Hälfte vorhandenen und stark ergänzten) Reliefs der Choreinfassung von Notre-Dame zu Paris,[3] mit der Geschichte Christi in jetzt noch 24 Feldern, das Werk des Jehan Ravy und seines Neffen Jehan le Bouteiller, vollendet 1351, alles ehemals reich bemalt und vergoldet. Der vermuthlich vom Oheim gearbeitete Theil bietet eines der wenigen Beispiele eines grossen, fast ohne Unterbrechung fortlaufenden Hochreliefs dar; in den spätern Theilen sind die Felder durch Stabwerk eingefasst. Der Styl, in verschiedenen Nuancen, ist von einer gleichmässigen monumentalen Würde, Ruhe und Schönheit. — Grabstatuen dieser Periode sind in grosser Fülle vorhanden;[4] eine vorzüglich schöne in St. Denis.

Eine besondere Gattung von Sculpturwerken, bisher meist einer einfachen, ländlichen Behandlung überlassen, gewinnt in dieser Zeit eine höhere Ausbildung in einer bestimmten Provinz. Die Steinkreuze an den Landstrassen, deren z. B. König Ludwig der Dicke (1108—37) eine Menge hatte aufrichten lassen,[5] werden fortan in der Bretagne mit oft sehr zahlreichen Figuren beladen, selbst zu ganzen Calvarienbergen von lauter Sculpturen erweitert. Das reichste Werk dieser Art möchte das Kreuz von Plougastel sein.[6] (Die meisten stammen erst aus dem 15. und 16. Jahrhundert.)

Während der tiefen Zerrüttung Frankreichs seit der Mitte des 14. Jahrhunderts beginnt das Grenzland Flandern durch Handel und Gewerbe alle Gegenden nördlich von den Alpen an Reichthum zu überflügeln. Gegen Ende des Jahrhunderts in den wachsenden burgundischen Ländercomplex aufgenommen, wird es dessen Hauptland.

Zwar das Baumaterial der Kirchen, welches insgemein im Norden auch das der daran angebrachten Sculpturen war, erwies sich den letztern hier durchaus nicht günstig. Allein die Mittel gestatteten es, bessere Steine für dieselben zu bestimmten Einzelzwecken kommen zu lassen. Eine Anzahl belgischer Sculpturen seit der Mitte des 14. Jahrhunderts offenbaren nun einen so ganz eigenthümlich ausgebildeten Styl, dass sie eine wichtige Vorstufe der realistischen Darstellungsweise des 15. Jahrhunderts heissen können, ja vielleicht selbst der nächste Ausgangspunkt und die Vorbilder für den Styl der van Eyck's gewesen sind, so wie sie andererseits mit der alten Kunstübung in den Metallwerkstätten von Dinant u. s. w. zusammenhängen mögen. — Es sind dies eine Anzahl von Grab-

---

[1] Chapuy, moy. âge monumental Nro. 84. — [2] De Caumont, Abécédaire, p. 469. — [3] Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Bd. III.; vgl. Schnaase, Kunstgeschichte VI, S. 549 ff. — Ein vorzüglich schönes Madonnenrelief aus derselben Kirche bei Chapuy, moy. âge monumental, Nr. 95. — [4] Einige einfach tüchtige Beispiele bei De Caumont, a. a. O., p. 488 u. f. — [5] Sugerii vita Lud. grossi, bei Duchesne, IV, p. 313. — [6] Voyages pitt. et romant. Voi. I. — De Caumont, Abécédaire, p. 550 u. f. —

denkmälern von mehr oder minder erhabener Arbeit, meist in Tournay.[1] Der Styl derselben ist bereits entschieden realistisch auf der Grundlage einer wahrhaft überraschenden Kenntniss aller einzelnen Naturformen, welche z. B. die Gelenke und selbst die Hautfalten genau wiederzugeben vermag; mit schlichter Einfachheit der Motive verbindet sich eine sehr bedeutende Darstellungsweise des Individuellen, und zwar noch ohne die conventionelle Magerkeit und Härte der spätern Zeit. — Die bedeutendsten dieser Monumente sind durch ihren jetzigen Besitzer, Hrn. Dumortier, daselbst aus den Trümmern des Franciscanerklosters gerettet worden. Das älteste, etwa gegen 1360 gearbeitet, ist das Grabrelief des Colard du Seclin, welches denselben sammt seiner Familie vor der Madonna knieend darstellt, vielleicht von dem damals in grossem Rufe stehenden Bildhauer Guillaume du Gardin.[2] — Vom J. 1380 ist ein Relief, welches die Familie Cottwell mit ihren Schutzheiligen vor dem Weltrichter enthält, von einem, wie es scheint, minder bedeutenden Künstler, schärfer naturalistisch, im Ausdruck vorzüglich. Das Denkmal des Jaques Isack (1401) und das des Jehan de Coulogne (1403), letzteres den betenden heil. Franciscus darstellend, sind geringer. — Um die fortlaufende Reihe dieser Kunstwerke nicht zu unterbrechen, mögen hier auch die spätern derselben, welche mit der inzwischen aufgekommenen flandrischen Malerschule parallel gehen, mitgenannt werden: das ausserordentlich fein ausgeführte Grabmal des Jean du Bos (1438), welcher mit Frau und Tochter vor der heil. Jungfrau kniet; das ähnliche des Jean Gervais (ohne Datum und sehr verstümmelt, aber merkwürdig durch die hier zuerst vorkommenden scharfgebrochenen Falten, welche sich als eine Rückwirkung von der Malerei aus erklären); sodann im Dom von Tournay: zwei Grabreliefs von 1409 und 1426, und eine thronende Madonnenstatue, etwa um 1440; in der Magdalenenkirche ein englischer Gruss (um 1450), an zwei Pfeiler vertheilt, mit edeln Köpfen, und überaus frei und grossartig bewegten Grundmotiven. Von ungleich geringerem Belang ist das von Willaume Le Febre aus Tournay gegen Mitte des 15. Jahrhunderts gegossene eherne Taufbecken in der Kirche Notre-Dame zu Hal. — Einer Verzweigung dieser Tournay'schen Schule gehören einige Sculpturen zu Mons in Hennegau an: mehrere Grabreliefs, von 1418, 1431 etc., in der Kirche Ste. Wandru; zwei aus der Nähe von Mons stammende Altarreliefs in der Schlosskapelle zu Enghien; das eine um 1460—80, das andre wohl erst im 16. Jahrhundert gefertigt. — Das Gepräge der Schule von Tournay tragen sodann auch die miniaturartig feinen Reliefs, welche die Arkadenzwickel in der 1374 erbauten Katharinenkapelle der Frauenkirche zu Courtray ausfüllen: anmuthig erfundene und lebendig dargestellte legendarische Vorgänge, gemischt mit genrehaften, selbst humoristischen Scenen.[3]

---

[1] Waagen, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay, im Kunstbl. 1847; vgl. Schnaase, Kunstgeschichte VI, S. 560 ff. — [2] In einem Contract desselben über eine andere, nicht vorhandene Arbeit wird eine „Bemalung mit guten Oelfarben" einbedungen, was die schon vor den van Eyck's gebräuchliche Mischung der Farben mit Oel beweist. Farbenspuren finden sich auch an den hier genannten Reliefs. — [3] Vergl. Schnaase, a. a. O. VI, S. 564.

Von Werken des Erzgusses sind der Leuchter und das Lesepult in der Kathedrale zu Tongern, 1372 durch Johann Joses von Dinant gefertigt, zu nennen. Höhere künstlerische Bedeutung haben zwei grosse Grabplatten von Messing in der Kathedrale zu Brügge, die eine vom J. 1387, die andere für die Eheleute de Munter, mit den Todesjahren 1423 und 1439. Beide tragen in der Auffassung der Gestalten den idealen Styl des 14. Jahrhunderts, doch ist auch hier ein Streben nach grösserer Naturwahrheit nicht zu verkennen.[1]

Als ein namhaft bedeutender Künstler zu Anfang des 15. Jahrhunderts erscheint in Frankreich und am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund ein Meister, der mit dem Namen Claux Sluter bezeichnet



Der Mosesbrunnen in der Karthause zu Dijon. (Nach Du Sommerard.)

wird. Der Zusatz „de Orlandes" in einer ihn betreffenden Urkunde macht seinen Ursprung aus den Niederlanden unzweifelhaft. Ein Denkmal von ihm, welches einen Brunnen der Karthause zu Dijon, den sog. „Mosesbrunnen", schmückt,[2] enthält die Gestalten verschiedener Personen des

[1] Eine treffliche Abbildung der späteren Platte in Semper's Styl oder praktische Aesthetik. I. S. 170. — [2] Du Sommerard, les arts du moy. âge, chap. V, pl. 1. — Vergl. Waagen, im Deutschen Kunstbl. 1856, S. 236.

alten Testaments, die sich durch sehr würdige, eben so feierliche, wie zarte Auffassung des gothischen Styles auszeichnen, in deren Köpfen aber schon jenes naturalistische Bestreben sichtbar wird, welches den Uebergang zur modernen Kunstrichtung bezeichnet. Demselben Meister schreibt man auch am Portal der Kirche der Karthause die knieenden Statuen des Herzogs von Burgund und seiner Gemahlin zu, Gestalten von überraschender bildnissartiger Auffassung. Sein Hauptwerk, ehemals in der Karthause, jetzt im Museum zu Dijon, ist jedoch das Grabdenkmal Herzog Philipps des Kühnen, seit 1404 ausgeführt und nach des Meisters Tode 1411 durch seinen Neffen Claux de Werne vollendet, eins der prachtvollsten Grabmonumente des Mittelalters. Die Gestalt des Herzogs, auf marmornem Sarkophage ruhend, zeigt die durchgebildete Schärfe eines entschiedenen Realismus, die durch vollständige Bemalung noch gesteigert wurde. Rings am Unterbau sind unter gothischen Baldachinen kleine Figürchen des leidtragenden Gefolges angebracht, von lebendigster Mannichfaltigkeit des Ausdrucks. — Völlig dieselbe Auffassung und Behandlung kehrt ebendort als Beweis der nachhaltigen Wirkung des Sluterschen Einflusses an dem circa 1442 bis nach 1461 von einem Spanier Jehan de la Verta ausgeführten Grabdenkmal Herzog Johann des Furchtlosen wieder. [1]

Unter den englischen [2] Kirchensculpturen dieser Zeit wird die sogenannte Minstrel-Galery in der Kathedrale von Exeter gerühmt, die an einer Stelle des nördlichen Schiffes den Raum des sogenannten Triforiums einnimmt; eine Reihe von zierlichen musicirenden Engeln in Nischen. [3] Sodann die spätern Sculpturen im Dom von York, an welchem eine dem 14. Jahrhundert eigene zarte Grazie bemerkt wird. Mit grösserer Vorliebe wendet sich die englische Bildnerei der Portraitdarstellung zu, und selbst an kirchlichen Gebäuden, wie an der Façade der Kathedrale zu Lichfield, der um 1377 erbauten Vorhalle der Kathedrale zu Exeter, sind lange Statuenreihen königlicher Herrscher angebracht, ein Beweis von dem hier frühzeitig erwachten politischen Sinn für die Geschichte des Landes. Ein ähnliches Verhältniss macht sich auch in den oft prachtvoll ausgeführten Grabdenkmälern geltend. Unter diesen sind die ausgezeichnetsten: die Bronzestatue des schwarzen Prinzen (gest. 1376) im Dom von Canterbury, das Grabmal Edwards III. (gest. 1377) in Westminster zu London, die Bronzefigur des Richard Beauchamps (gest. 1439) in der Kirche zu Warwick, gegossen von William Austin aus London. [4] Auch an bronzenen Grabplatten mit eingegrabenen Darstellungen fehlt es in England nicht, obwohl sie meistens den festländischen Styl und flandrisch-deutsche Abkunft verrathen, und nur selten, wie an der Grabtafel des Abtes Thomas Delamare in der Abteikirche von St. Albans († 1390) ein theilweises Hervortreten englischer Behandlung darin bemerkbar wird. [5] Ueberall in diesen und verwandten Werken macht sich ein

---

[1] Ueber die Arbeiten in Dijon vergl. besonders Schnaase, Kunstgesch. VI, S. 573 ff. — [2] Flaxman: lectures on sculpture (Lect. I, english Sc.) mit flüchtigen Abbildungen. — Mittheilungen aus einem Vortrage Westmacott's, Kunstblatt 1847, Nr. 3. — [3] Britton, cath. IV. — [4] Denkm. d. Kunst, Taf. 60 A (8—11). — [5] Vgl. Stothard, the monumental effigies of Great Britain. Carter, Specimens etc. Boutell, monumental brasses. Cotman, mon. brasses in Norfolk and Suffolk.

scharfes und entschiedenes Betonen des besonderen bildnissartigen Ausdrucks geltend, meist jedoch mit einer gewissen Einseitigkeit, vor welcher die strengere stylvolle Fassung verloren geht und einem mehr genrehaften Gepräge weichen muss. — Eine auffallende und im Norden fast völlig vereinzelte Gattung von Denkmälern sind jene Tabernakel mit den Statuen der Königin Eleanor, die von ihrem Gemahl, Edward I. (1272 bis 1307) an mehreren Stellen errichtet wurden, und von denen sich die zu Northampton, Geddington und Waltham erhalten haben.

Deutschland.

Die grosse Fülle von Sculpturen an Kirchen, [1] öffentlichen Gebäuden und Brunnen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts ist noch nicht genug nach Stylnuancen gesondert, doch lässt sich in der Nähe einzelner besonders grosser Bauten eine auch in weiterm Umkreis herrschende Darstellungsweise darthun oder doch annehmen, welche man immerhin als getragen von einer Schule betrachten darf.

Dies gilt zunächst von den Werken des Domes zu Köln: zunächst die Statuen des Heilandes, der Maria und der Apostel im Chore (geweiht 1322); in der geschwungenen Haltung nicht ohne Manier und Affectation, in den Köpfen noch typisch, erregen sie doch durch die höchst meisterliche Behandlung der schön fliessenden Gewänder und durch die prachtvolle, in sehr bestimmtem und mit dem Gebäude harmonischem Styl durchgeführte Polychromie Bewunderung; [2] — edler, in Körperlichkeit und Stellung weniger conventionell, aber auch minder fein durchgeführt sind sodann die etwas jüngeren Sculpturen an dem südlichen Portal der Façade. Dann die Sculpturen an den Wänden des Hochaltares (1349), die Apotheose der heil. Jungfrau und die zwölf Apostel unter zierlichen Tabernakeln darstellend, aus weissem Marmor auf schwarzmarmornem Grunde; wohlgearbeitete und weichgebildete, doch noch nicht mit vorzüglich feinem Gefühl behandelte Gestalten. (Von denen, die früher die Rückseite des Altares schmückten, werden einige im städtischen Museum zu Köln aufbewahrt.) — Anderes aus jener Zeit und Gegend: die zum Theil verstümmelten Statuen am Rathhausthurm zu Köln (1407—1414), die 9 allegorischen Figuren im Hansesaal desselben Gebäudes (Repräsentanten der Hansa?); — die Verkündigung an der Westseite der Kirche von Altenberg unweit Köln, u. a. m. [3] Etwas Gemeinsames wird man vielleicht am ehesten in dem Fluss der Gewandung nachweisen können; auch in den Köpfen zeigt sich hie und da eine Verwandtschaft mit Bildung und Ausdruck des Meisters Wilhelm. — Den Uebergang in den ent-

---

[1] Auch einige nicht streng mit den Gebäuden verbundene Steinsculpturen werden hier am besten mit erwähnt. — [2] In Farbendruck herausgeg. von Levy Elkan, mit Text von Reichensperger. — [3] Das mehrfach citirte Werk von E. aus'm Weerth enthält besonders rheinische Sculpturen aus dieser Zeit. — Eine chronologische Zusammenstellung, wobei auch die Grabmäler (siehe unten) eingeschaltet sind, in Kugler's Kl. Schriften II, S. 259 ff. — Statuen vom Dom s. Denkmäler der Kunst, T. 59 (3, 4). — F. H. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde. — Denkmäler der Kunst, T. 59 (5).

schiedenen Styl des 15. Jahrhunderts bezeichnet z. B. ein aus zwei grossen Statuen bestehender englischer Gruss in St. Cunibert zu Köln, vom Jahr 1439, ein ganz anmuthiges Werk, namentlich in Betreff der Köpfe.

Am Dom von Wetzlar ist eine vorzüglich schöne Madonna am Thürpfeiler des Hauptportales das Bedeutendste. — Eine besonders anmuthige und edle Madonnenstatue im Seitenschiff von St. Martin zu Oberwesel. — Von den Sculpturen des Domes von Mainz gehören ausser vielen Grabmälern hieher die Statuen, welche sich an dem in den Kreuzgang führenden Portal befinden, Werke von zartester, liebenswürdigster Behandlung innerhalb der Grenzen dieses Styles (um 1400). Ferner ein edel stylisirtes Hochreliefbild im Kreuzgange, angeblich die Versöhnung der Mainzer Bürger mit Erzbischof Balduin (1332—35), wahrscheinlicher jedoch eine Gruppe aus einer Darstellung des jüngsten Gerichtes enthaltend. — Am Dom von Worms das auch durch seinen Sachinhalt merkwürdige Portal der Südseite. — Im Strassburger Münster die Statuen der Katharinenkapelle (am Ende des südlichen Seitenschiffes). — Im und am Freiburger Münster die Apostelstatuen der Pfeiler des Langbaues und die Portalsculpturen des Chores, letztere bei einfacher, zum Theil selbst roher Behandlung energisch erfunden und nicht ohne Pathos (in den Aposteln beim Tod der Maria). — An der Façade des Münsters zu Basel die vier untern Statuen (der Rest fast lauter rohe Steinmetzenarbeit).



Statue des Jesaias. Von der Frauenkirche zu Esslingen. (Aus Heideloff's Kunst d. Mittelalt. in Schwaben.)

In Schwaben möchten die beiden Portale des Domes von Augsburg vielleicht das Vorzüglichste enthalten (das nördliche zum Theil noch aus dem 13. Jahrhundert? — am südlichen besonders ausgezeichnet die kleinen Figuren in den Hohlkehlen.) — Am Münster zu Ulm die energischen Sculpturen der Portale (zum Theil erst aus der folgenden Periode); die Statuen in den Baldachinen roh. — Mehrere sorgfältige und ausgezeichnete Arbeiten an der Frauenkirche zu Esslingen.[1]

[1] Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Lfg. 4 u. 5, S. 46 u. f.

In Nürnberg blühte bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts ein ausgezeichneter Bildhauer, Sebald Schonhofer. Von ihm rühren angeblich die Bildwerke an der Vorhalle der dortigen Frauenkirche (1355 bis 1361), eine in zahlreichen Statuen und Reliefs durchgeführte Verherrlichung der Maria, Arbeiten von lebendigem Ausdruck innerhalb des allgemeinen zeitüblichen Idealstyles. Mit Unrecht wurden seither demselben Meister die allerdings kunstverwandten, vor Kurzem fast gänzlich erneuerten Statuen an dem urkundlich von 1385—96 errichteten „schönen Brunnen" zugeschrieben.[1] In diesen Arbeiten erscheint der gothische Styl in sehr würdiger, zum Theil eigenthümlich grossartiger Ausbildung; mit dem weichen Fluss, den seine Linien bedingen, verbindet sich hier eine edle Fülle und ein glückliches Streben nach freier, naturgemässer Durchbildung. — Von den übrigen Kirchensculpturen sind vorzüglich erwähnenswerth: an der Lorenzkirche das grosse Hauptportal (schwerlich schon von 1275—80): eine Christusfigur an der einen Südpforte, ganz ähnlich wiederholt an der Jacobskirche, sodann an der Sebaldskirche die sogenannte Anschreibthür (1345), die Thür des südlichen Schiffes und die höchst elegante Brautthür (gegen 1400) u. a. m. In manchen Sculpturen des beginnenden 15. Jahrhunderts klingt Schonhofer's Einfluss nach. — Im Dom von Prag eine in jeder Beziehung vorzügliche Statue des heil. Wenceslaus[2] von dem oben als Baumeister genannten Peter Arler, und eine Folge merkwürdiger Porträtbüsten an der Galerie des Triforiums.

Zu Erfurt findet sich innerhalb des Lettners der Predigerkirche eine vorzüglich schön behandelte Madonnenstatue.[3]

Zu Halle enthält die Moritzkirche von einem Meister des beginnenden 15. Jahrhunderts, Conrad von Eimbeck[4] eine Anzahl Sculpturen, welche sich durch Entschiedenheit in der Behandlung des Nackten und durch glücklich derbe naturalistische Züge auszeichnen: die Hochreliefgestalt des hl. Mauritius (genannt Schellenmoritz, vom J. 1411), eine colossale Christusstatue (1416) u. a. m. — Als ein merkwürdiges Beispiel der Herstellung dauerhaft farbiger Sculptur für das Aeussere von Gebäuden erscheint die 25 Fuss hohe Hochrelieffigur der Maria mit dem Kinde, welche sich am Chor der Liebfrauenkirche auf Schloss Marienburg in Preussen befindet; sie besteht aus Stucco und ist durchaus mit einem Mosaiküberzuge (von farbigen oder vergoldeten Glasstücken) versehen. Der plastische Styl ist an diesem Werke zwar keineswegs ausgezeichnet, der farbige Glanz desselben jedoch von sehr eigenthümlicher Wirkung, zumal wenn es, von der Frühsonne beschienen, weit über die Landschaft hinausleuchtet.

Die Fratzengebilde, welche hauptsächlich als Wasserspeier und untere Giebelausläufe in grosser Menge vorkommen, erheben sich selten zu humoristischer oder dämonischer Lebendigkeit und sind fast überall

[1] Die letzteren trefflich gestochen von A. Reindel. — Für alles Uebrige vgl. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben etc. S. 20 ff. — [2] Ambros, der Dom von Prag, S. 207 u. 276. — [3] Ueber die Sculpturen von Erfurt s. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 27. — [4] S. ebenda, S. 29.



blosses Steinmetzenwerk. Anders verhält es sich bisweilen, wo dasselbe Motiv der Pracht wegen auf Zierbauten an geschützter Stelle übertragen wird; so zeigen die sphinxartigen Figuren, welche am Lettner des Domes



Grabmal des Erzbischofs Peter von Aspelt im Dom zu Mainz. (Nach Emden.)

von Wetzlar[1] die Giebelausläufe tragen, wahres Leben, Anmuth und schönste Vollendung der Arbeit. (Um 1300.)

Von den unzähligen Grabsteinen dieser Periode sind zunächst als sachlich und künstlerisch merkwürdigste hervorzuheben: eine Reihe bischöflicher Grabmäler im Dom zu Mainz, an denen sich die fortschreitende

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 177.

Naturauffassung bis zum vollständigen Siege eines einseitigen Realismus verfolgen lässt. Zu den frühesten gehört das Denkmal Peter's von Aspelt (gest. 1320), der mit den drei von ihm gekrönten deutschen Königen Heinrich VII., Ludwig dem Bayern und Johann von Böhmen dargestellt ist; zu den künstlerisch bedeutendsten das des Erzbischofs Konrad von Weinsperg (gest. 1396).[1] Ferner der Grabstein Ludwigs des Baiern (gest. 1347) in der Frauenkirche zu München (seither fast völlig verdeckt durch den Ueberbau des 17. Jahrhunderts); — beträchtlich geringer der des Königs Günther von Schwarzburg (gest. 1349) im Dom zu Frankfurt a. M.; ebenda, in der Liebfrauenkirche, der des Wigelo von Wannebach (gest. 1322). — In der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn der vorzügliche Grabstein der h. Gertrudis, gesetzt 1334. Aus der spätern Zeit des 14. Jahrhunderts ist zu nennen: der Grabstein des Joh. von Holzhusen und seiner Frau (1371) im Dome von Frankfurt a. M., und der des Landgrafen Heinrich II. (1376) und seiner Gemahlin Elisabeth in der Elisabethkirche zu Marburg.[2] Höchst ausgezeichnet auch zwei Grabsteine, vom J. 1370 und 1371, in der Barfüsserkirche zu Erfurt, u. a. m. — Auch die edle Grabstatue der Kaiserin Anna im Münster zu Basel mag in diese Zeit gehören, und somit erst ein Jahrhundert nach dem Tode derselben verfertigt sein. In S. Emmeran zu Regensburg der vortreffliche Grabstein der Aurelia und der der Emma.

Volle Freisculptur sind natürlich nur diejenigen Grabstatuen, welche etwas über der Erde erhöht, sei es in einer Wandnische, sei es auf kurzen Stützen, sei es auf einem förmlichen Sarkophage lagen (s. unten), oder aufgerichtet an der Wand standen. Bei denjenigen, welche man in den Fussboden einliess und dem Betreten aussetzte, trat eine schwankende plastische Behandlung ein, meist in der Art eines Flachreliefs, oder man beschränkte sich geradezu auf eine eingeritzte Linearzeichnung, welche allenfalls farbig incrustirt wurde und Einsätze von weissen Marmorstücken für Gesicht und Hände erhielt; eine Gattung, welche in Deutschland z. B. durch zwei Grabplatten in der Capitolskirche zu Köln (von 1304 und 1504) zu belegen ist, in Frankreich durch das prächtige Grab[3] in St. Ouen-en-Belin (Dep. de la Sarthe), in Italien aber vollends noch mit der weitverbreiteten Sitte der Bodenmosaiken zusammentraf. (Grabplatte des Dominikanergenerals Munio, gest. 1299, in S. Sabina zu Rom.) — Der nächste Ersatz hiefür findet sich dann in den gravirten Metallgrabplatten, von welchen unten.

Sehr ausgezeichnete Werke aus dieser Periode sieht man an denjenigen Grabmonumenten, welche eine sarkophagartige Form haben und, wie das oben erwähnte des Herzogs Heinrich IV. zu Breslau oberwärts

---

[1] F. Kugler, Kl. Schriften, II, über die Grabmäler von Mainz S. 346, Altenberg a. d. Lahn S. 180, Erfurt S. 27 ff., Köln und Rheingegenden S. 259 ff.; vgl. das photographische Prachtwerk von Emden über den Dom von Mainz. — Ueber diejenigen im Dom von Prag vgl. Ambros, a. a. O., bes. S. 168, 174 u. ff. — [2] F. H. Müller, Beiträge etc. (treffliche Abbildungen). — Moller, die Kirche der hl. Elisabeth zu Marburg. — v. Hefner, Trachten etc. des Mittelalters. — v. Eye und Falke, Kunst und Leben der Vorzeit. — [3] De Caumont, Abécédaire, p. 493.



mit der in Lebensgrösse dargestellten ruhenden Figur des Verstorbenen, an ihren Seitenwänden mit kleineren Gestalten, zumeist Heiligen, geschmückt sind; besonders die Arbeit an diesen kleineren Gestalten kommt hier in Betracht. Am Niederrhein, vornehmlich in Köln, erkennt man in diesen Arbeiten eine Entwickelung der Sculptur, welche der hohen Blüthe der gleichzeitigen Malerschule von Köln würdig zur Seite steht. Als einige vorzügliche charakteristische Beispiele mögen die folgenden gelten. — Zunächst die Sculpturen an dem Sarkophage des Erzbischofs Engelbert III. (gest. 1368), im Kölner Dome (Chorumgang, unfern des Einganges zur grossen Sakristei). Hier erscheinen die kleinen Heiligenfiguren in einer sehr trefflichen und geläuterten Entwickelung des gothischen Styles, ihre Köpfe zum Theil in derjenigen Formenbildung, welche der Kölner Malerschule eigen ist. — Ihnen ähnlich die kleinen Heiligenfiguren an dem Grabmale des Erzbischofs Cuno von Falkenstein (gest. 1388), in St. Castor zu Coblenz; auch an der über lebensgrossen Gestalt des Erzbischofes ist hier die ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes zu rühmen. — Alles Aehnliche aber übertreffen die Heiligenfiguren, welche den Sarkophag des Erzbischofes Friedrich von Sarwerden (gest. 1414) im Dome von Köln (Marienkapelle) schmücken. Mit einem sehr feinen körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder; es ist das schönste Erbe des gothischen Elementes, zu seiner lautersten Vollendung entwickelt. Die deutsche Sculptur erscheint hier auf einer Höhe, dass sie keinen Vergleich zu scheuen hat. Die Gestalt des Erzbischofes ist in Bronze gegossen; tüchtig gearbeitet, und besonders der Kopf wiederum in sehr lebendiger Individualisirung, erreicht sie doch nicht das Verdienst jener kleineren Sandstein-Sculpturen.[1]

Das Material der Bronze erscheint in der deutschen Kunst des gothischen Styles für selbständig bedeutsame Werke nur wenig in Anwendung gekommen zu sein. Ein Hauptwerk dieser Art ist die Grabstatue des Erzbischofs Conrad von Hochstaden im Dom zu Köln (erstarb 1261, allein das Denkmal stammt wohl erst aus dem 14. Jahrhundert); Gewandung und Hände erinnern bereits etwas an die Apostel im Chore, dagegen ist der Kopf von höchster künstlerischer Freiheit und edelster Behandlung des Individuellen. — Sodann ist die Reiterstatue des h. Georg zu nennen, welche sich in Prag auf dem Schlosshofe vor dem Dome befindet und im J. 1373 durch Martin und Georg von Clussenbach gegossen wurde.[2] Sie vereint mit typischer Strenge ein glückliches Streben nach Naturwahrheit. (Die angeblich im J. 1562 erfolgte Restauration[3] kann sich nur auf unbedeutende Nebendinge bezogen haben.) — Zumeist sind es nur grössere kirchliche Geräthschaften — die man aus Bronze fertigte, und allerdings oft mit bildnerischem Schmucke

[1] Zahlreiche andere Grabmäler im Kölner Dome sind nicht von höherer Bedeutung. — [2] Franz Kugler, Kl. Schriften, II, S. 495. — Ambros, der Dom von Prag, S. 352. — [3] Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste in Deutschland, I. S. 134.

versah, ohne den letztern jedoch sonderlich häufig über den Kreis des rohen Handwerks zu erheben. Hieher gehören die grossen Taufkessel, deren Aeusseres mit bildnerischen Darstellungen versehen ist, und die besonders seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an vielen Orten vorkommen. Dann auch die kolossalen siebenarmigen Leuchter (Nachahmungen der Leuchter des Tempels von Jerusalem), die zuweilen ebenfalls mit Bildwerk geschmückt erscheinen. Als ein interessantes Beispiel dieser Art ist der grosse Leuchter der Marienkirche von Colberg,[1] vom J. 1327, zu nennen, an welchem die Relieffiguren der Apostel, in trefflich stylgemässer Ausbildung der Gewänder, angebracht sind; auch der dekorativ imposante Leuchter der Oberkirche zu Frankfurt a. d. O. Uebrigens ist zu bemerken, dass diese Arbeiten, ähnlich wie die der Siegel — wohl eben desshalb, weil sie mehr handwerksmässig gefertigt wurden — den gothischen Styl bis ziemlich tief in's 15. Jahrhundert hinab beibehalten.

Ihnen ist jene eigenthümliche Gattung von Grabplatten anzureihen, welche seit derselben Zeit (etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts) häufiger gefertigt wurden. Es sind grosse bronzene Platten, auf denen die bildliche Darstellung jedoch nicht plastisch erhaben, sondern nur mit eingegrabenen Umrissen ausgeführt ist. Sie enthalten das, insgemein lebensgrosse Bildniss des Verstorbenen, von reicher Architektur, die mit einer Menge kleiner Heiligen- und Engelfiguren belebt zu sein pflegt, umgeben, sowie auf dem Rande häufig kleinere legendarische oder andere Vorstellungen. Eine Platte der Art, vom J. 1357, findet sich in der Nikolaikirche zu Stralsund,[2] eine zweite, sehr reiche, welche die Figuren zweier (in den Jahren 1317 und 1350 verstorbener) Bischöfe enthält, im Dome von Lübeck;[3] eine dritte, vom J. 1398, befand sich früher in der Kirche von Altenberg bei Köln;[4] eine vierte, vom J. 1475, künstlerisch minder bedeutend, befindet sich noch daselbst; eine fünfte, sehr vorzügliche, noch aus dem 14. Jahrhundert, einen ritterlichen Herrn mit seiner Gemahlin darstellend, in der Johanneskirche zu Thorn. Andere im Dom von Schwerin, in westphälischen Kirchen u. a. a. O. Bei diesem Anlass erwähnen wir auch noch die wenigen Beispiele aus späterer Zeit: die Grabplatte des Cardinals Cusanus in der Kapelle des Hospitals zu Cues an der Mosel (1488), ohne architektonischen Grund, mit sehr porträtwahrer Physiognomie, — das einfache Denkmal eines Abtes aus dem 15. Jahrhundert, in der Kirche zu Brauweiler, — und die Grabplatte des Bürgermeisters Tidemann Berk (1521) in der Marienkirche zu Lübeck. — Auch in Flandern und Frankreich kommen solche Bronzeplatten, zum Theil von hohem Kunstwerthe vor; zu Bingsted in Dänemark die des Königs Erich (gest. 1319), eine in der Kirche zu Aker in Upland (Schweden); eine ganz in derselben Art behandelte Marmorplatte im Dom zu Upsala; wiederum eine Metallplatte zu Nausis

[1] Franz Kugler, Kl. Schriften, II, S. 784. — [2] Ebenda. I, S. 786. — Ebenda, II, S. 327, 432, 601, 631. — Kunstbl. 1852, S. 299, 368 ff. — [3] Vgl. Milde, Denkm. bild. Kunst in Lübeck (mit genauen Abbild., zum Theil Facsimile). — [4] Abbildung bei Schimmel, die Cist.-Abtei Altenberg.

unweit Abo (Finnland). In England sind es nicht ganze Metallplatten, sondern die einzelnen Figuren, Wappen, Schriftbänder etc. sind jede besonders in eine Steinplatte eingelassen. Es sind namentlich Norfolk und Suffolk reich an solchen Arbeiten. Der Styl ist mittelmässig. (Vgl. oben S. 132.)

Die Prachtmetalle wurden auch in dieser Periode, ausser zu den nöthigen kirchlichen Schmuckgeräthen, vornehmlich zu Reliquienbehältern verwandt. Die letzteren erhielten jetzt nur noch selten eine bedeutende



Grabplatte des Bürgermeisters Tidemann Berk und seiner Frau Elisabeth in der Marienkirche zu Lübeck. (Nach Milde.)

Dimension, indem die Elevationen der wichtigsten heiligen Leichname schon längst geschehen waren und es sich jetzt meist nur noch um Verschönerung oder Umarbeitung eines oder des andern Prachtsarges handeln konnte. Als eines der seltenen Hauptbeispiele von grossen Sarkophagen solcher Art möge hier der Reliquienbehälter des h. Patroclus aus dem Dome von Soest, gegenwärtig im Museum zu Berlin, durch den Goldschmied Riegefried im J. 1313 gefertigt,[1] angeführt werden. Die Arbeit gehört, was die künstlerische Durchbildung betrifft, nicht zu den

[1] Becker, im Museum, Bl. für bild. Kunst, 1836, S. 396.

vorzüglichern. Ein Antependium von vergoldetem Kupferblech im Museum zu Köln (aus S. Ursula stammend), mit reichen Emailverzierungen des Uebergangsstyles, hat an der Stelle der Reliefs Malereien der altkölnischen Schule. — Oft erhebt sich über kleineren Reliquiarien ein eleganter goldener Thurmbau (Beispiele u. a. im Domschatz von Aachen), welcher vollkommen die gothische Architektur nachahmt; auch Rauchfässer werden mit Giebeln und Spitzthürmen versehen; ganz besonders aber erhalten die Monstranzen die Gestalt der reichsten, durchsichtigsten Thurmarchitektur (Beispiele auf dem Museum zu Basel u. a. a. O.), mit zahllosen Spitzthürmchen, welche Engel u. dgl. tragen. Selbst an jenem schönen alten Bischofsstabe des Domschatzes zu Köln (14. Jahrhundert, vorgeblich schon aus dem 12. Jahrhundert) ist der obere Knauf als gothisches Kirchengehäude gestaltet. Zu keiner Zeit hat die Architektur so vollkommen das ganze Ornament durchdrungen, wie damals; bis in die Geräthschaften des täglichen Lebens hinein sucht sie ihre Idealformen geltend zu machen, und nur der ungemein edle Geschmack der Behandlung lässt vergessen, dass man statt eines Zierrathes ein Gebäude vor sich hat. [1]

Ziemlich häufig sind endlich, wie früher in der deutschen Kunst, so auch in der Periode des gothischen Styles die Schnitzwerke in Elfenbein. Arbeiten solcher Art werden in dieser Zeit vornehmlich zur Dekoration kleiner tragharer Altarzierden angewandt; häufig sind es Diptychen, die, zum Zusammenklappen bestimmt, an ihren inneren Seiten das Schnitzwerk enthalten; zuweilen auch Triptychen, nach Art jener grossen Altarwerke (d. h. aus einem Mittelblatte und zwei Flügelbildern bestehend). Dann erscheinen sie auch als Dekoration von Schmuckgeräthen, Kästchen u. dgl., und bei solchen findet man nicht selten eigenthümliche anmuthige Bilder der Minne, zu denen die lyrischen Gedichte der Zeit den Anlass gegeben haben mochten. Mancherlei zierliche und artige Schnitzwerke bewahrt u. a. die Sammlung der Kunstkammer zu Berlin; einzelne derselben sind von sehr beachtenswerther Schönheit. [2]

Die Münzen dieser Periode beginnen sich erst der Kunstform zu nähern, während die Siegel zum Theil auf der Höhe des damaligen plastischen Styles erscheinen. Derselbe zeigt sich hier bereits in seiner ganzen eigenthümlichen Grazie und behauptet selbst das ganze 15. Jahrhundert hindurch neben dem eindringenden Realismus ein gewisses unverkennbares Recht. Als eines der schönen Siegel ist beispielshalber dasjenige Kaiser Karls IV. von der goldenen Bulle zu nennen.

---

[1] Zahlreiche Belege bei Heideloff, Ornamentik des Mittelalters. — Rheinische Goldschmiedarbeiten, Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 333. — Die schöne Monstranz von Sedletz in Böhmen, s. Mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates, Lief. II, Taf. 7. — Als Specimen der oft sehr prächtigen Thürbeschläge, Thürhämmer und Schlösser s. ebenda, Lief. VI—VII, Taf. 21 u. 22, die Thüre zu Bruck an der Mur. — [2] Franz Kugler, Beschreibung der in der kgl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 33 ff. Vergl. Denkmäler der Kunst, T. 59 (12).

Vorzüglich bedeutend endlich sind die seit dem 14. Jahrhundert allmählig reichlicher vorhandenen Altarwerke, die, in besonderer architektonischer Umfassung, zumeist einen grossen Reichthum sculptirter Darstellungen enthalten. Für diese, wie nicht selten auch für die andern, im Innern der Gebäude aufgestellten Sculpturen, wird insgemein — neben dem Material des Hausteines, des gebrannten Thones, des Stucco — das Material des Holzes in Anwendung gebracht und dasselbe reichlich mit farbiger Zierde versehen. — Hier ist denn auch der Ort, der Zuthat der Farbe an den Sculpturen der in Rede stehenden Zeit näher zu gedenken. Wie zum Theil schon in der Periode des romanischen Styles, und wie auch an modernen Sculpturen der deutschen Kunst bis in's 16. Jahrhundert, ja in manchen Fällen selbst noch das 17. Jahrhundert hindurch, so erscheint die Färbung als ein besonders wesentliches Element der Sculptur des gothischen Styles. Vorzugsweise indess an denjenigen Bildwerken, die für das Innere der Gebäude gearbeitet sind, und zwar nur in Deutschland (vielleicht auch in Frankreich und England, über deren Monumente in diesem Betracht keine nähere Kunde vorliegt), während dergleichen in Italien nur vorkommt, wo der weisse Marmor nicht herrschte. Man könnte diese Verschiedenheit des künstlerischen Geschmackes in der That schon allein aus der Verschiedenheit des angewandten Materiales herleiten, indem die Deutschen sich der genannten minder edlen Stoffe, die Italiener dagegen sich des schöneren Marmors bedienten, und bei Anwendung des letzteren vorauszusetzen ist, dass man seine edlere stoffliche Natur nicht eben gänzlich durch einen Farbenüberzug werde verdeckt haben. Wichtiger jedoch scheint das Verhältniss, in welchem bei den Deutschen und bei den Italienern das einzelne Bildwerk zu dem ganzen Monumente, darin dasselbe sich befand, stehen musste. Bei den Italienern nahm, wie wir sahen, die Kirchenbaukunst eine wesentlich abweichende Richtung, und namentlich konnte bei ihnen die Glasmalerei, die für die Vollendung des architektonischen Ganzen (wo es sich um Gebäude des gothischen Styles handelt) so wesentlich wirksam ist, auch nur eine untergeordnete Bedeutung haben. Bei den reich entwickelten Formen der deutsch gothischen Gebäude aber erscheinen die gemalten Fenster als entschieden nothwendig für den künstlerischen Eindruck des Ganzen; ihre Anwendung musste somit für das gesammte Innere eine eigenthümliche Farbenstimmung hervorrufen, der sich auch die übrigen Bildwerke, in grösserer oder geringerer Hingebung, zu unterwerfen hatten. Ueberhaupt hat in der italienischen Kunst jener Zeit das Bildwerk nicht eigentlich einen unmittelbaren Bezug zu dem Gesetze der architektonischen Form, es entwickelt sich selbständiger, mehr in seiner einzelnen Bedeutung, während dies in der deutschen Kunst keineswegs der Fall ist. Und so ist schliesslich, als der wichtigste Umstand, auch anzuführen, dass schon in dem innerlichen Wesen des gothischen Styles, sofern es sich um dessen consequenteste Durchbildung handelt, die Farbe als eine wesentliche nothwendige Zuthat der Sculptur bedingt ist. Jenes innerliche Seelenleben, welches den Formen dieses Styles ihr eigenthümliches Gepräge gab, konnte sich gleichwohl in der Form allein nicht vollständig aussprechen. Für die zarteren Zustände

des Gefühles kann die Form gewissermaassen nur als ein Symbol gelten; dies Symbol zu beleben, seine Bedeutung zum tiefer ergreifenden Ausdrucke zu bringen, bedurfte es eines flüchtigeren, minder körperhaften Mittels. Die Natur selbst aber hatte dasselbe in dem geheimnissvollen Spiel der Farbe, welche das Gesicht des Menschen zum Spiegel seiner Seele macht, in der Gewalt und Tiefe, die in dem Blick des Auges ruhen, vorgezeichnet. So folgte man, zur Vollendung der beabsichtigten künstlerischen Wirkung, einfach dem Vorbilde der Natur; aber man wusste dasselbe, den besonderen Stylgesetzen gemäss, wiederum mit gemessen künstlerischem Bewusstsein aufzufassen und sich von dem Streben nach roher Illusion fern zu halten. Was in dieser Art für die Behandlung des Gesichts und der übrigen nackten Körpertheile schon durch die innersten Gründe bedingt war, ward sodann auch bei der Gewandung, den Schmuckgeräthen u. dgl. weiter durchgeführt, indem hier ohnehin die vorgenannten, für die Farbenanwendung sprechenden Gründe um so mehr mitwirken mussten.

Ob und in welcher Ausdehnung die Bemalung bei den Sculpturen am Aeusseren der Gebäude zur Anwendung gekommen, muss ich für jetzt unentschieden lassen. Für die Sculpturen des Inneren aber liegen, soweit keine moderne Tünche den ursprünglichen Eindruck verdorben, zahlreiche Beispiele vor. So sind die Gestalten der Grabsteine häufig naturgemäss bemalt; dasselbe zeigt sich an den Statuen im westlichen Chore des Domes von Naumburg und in der Vorhalle von Freiburg i. Br., an den Aposteln des Kölner Domchores etc., und ein vorurtheilsloser Sinn wird sich mit solcher Behandlung, (vorausgesetzt, dass die Bemalung nicht etwa — wie auch zuweilen geschehen — roh erneut ist) wohl einverstanden erklären. Vorzüglich bedeutsam aber erscheint diese Weise der künstlerischen Ausbildung an denjenigen Werken, die uns zunächst zu dieser Abschweifung veranlasst, an den, grösstentheils aus Holz gearbeiteten Votivstatuen und namentlich an den Sculpturen der Altarwerke. Die letzteren stehen insgemein in architektonisch dekorirten Schreinen; der Grund, vor dem sie sich erheben, ist durchweg vergoldet, mit eingepressten Teppichmustern, ebenso in der Regel die Gewänder der Figuren und der Schmuck, den sie sonst tragen. Der prachtvolle Schimmer, der ihnen hiedurch zu Theil wird und der das Farbenlicht der Fenster noch überstrahlt, bezeichnet sie schon für den äusserlichen Eindruck als die Hauptpunkte in dem Raume des heiligen Bauwerkes; es scheint, dass zunächst jene Werke aus Prachtmetallen, die seit den Zeiten der altchristlichen Kunst vornehmlich zum Schmuck der Altäre gefertigt wurden, und denen Aehnliches auch noch in der in Rede stehenden Periode vorkommt, den Anlass zu solcher Auschmückung gaben. Doch erscheint hier schon an sich die Vergoldung auf eigenthümliche Weise künstlerisch durchgebildet, mehr oder weniger glänzend je nach den stofflichen Eigenthümlichkeiten des dargestellten Gegenstandes, zum Theil wechselnd mit silbernem Glanze, sinnreich mit Färbung und farbigen Zierden verbunden und in ansprechender Harmonie mit der, zumeist ungemein zart durchgeführten Bemalung der nackten Körpertheile. Die Altarwerke dieser Art bestehen insgemein aus einem Mittelschrein, welcher grössere

Gestalten, häufig Statuen, zu enthalten pflegt, und aus schmaleren Seitenschreinen, welche mit Reliefflguren ausgeführt sind; die letzteren werden als Flügel über jenen gedeckt und ihre Aussenseiten sind in der Regel mit Gemälden geschmückt. So gehören die meisten Werke dieser Art völlig der gemeinschaftlichen Thätigkeit der Sculptur und der Malerei an.

Soweit übrigens bis jetzt über diese Altarwerke, sowie über die ihnen entsprechenden Votivstatuen, einige nähere Kunde vorliegt, scheinen sie besonders erst in der späteren Zeit des gothischen Styles, etwa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und im folgenden, als künstlerisch bedeutsame Werke hervorzutreten. Als namhafte Werke sind anzuführen: Ein Altarschrein in der Kirche zu Altenberg a. d. Lahn, etwa um 1300 verfertigt, mit einer sitzenden Statue der Madonna von sehr streng gothischem Styl. — Ein Altar in der Johanniskapelle des Domes zu Köln (früher in der dortigen Kirche der hl. Clara), mit den Figuren der zwölf Apostel, ein Werk, das indess durch die daran befindlichen Gemälde von der Hand des Meisters Wilhelm (vergl. unten) höheren Werth zu haben scheint, als durch diese Figuren. — Mehreres in westphälischen Kirchen. — Ein Schrein in der Kirche zu Carden, mit Terracottafiguren. — Ein grosser Altar in der Barfüsserkirche zu Erfurt,[1] mit der Krönung der Maria, vier biblischen Scenen und den Figuren der Apostel, weich und reich gebildete Darstellungen, doch noch etwas starr im Gefühl (auch hier in den Gemälden das künstlerische Gefühl lebendiger). — Eine Madonna mit dem Kinde im Franciscanerkloster zu Eger und ein colossales Crucifix in der Theinkirche zu Prag, das letztere besonders von grossartiger und tiefbedeutsamer Durchbildung.[2] — Verschiedene Altarwerke und einzelne Statuen, von grösserem und geringerem Kunstwerthe, in einzelnen Kirchen von Pommern,[3] in der Marienkirche zu Treptow an der Rega, in der Nicolaikirche zu Stralsund, in der Marienkirche zu Anclam, in der Schlosskirche zu Franzburg, u. s. w.; höchst ausgezeichnet aber unter diesen — das edelste und vollendetste Werk deutsch-gothischer Sculptur, soweit mir davon überhaupt eine Kunde vorliegt — das Altarwerk in der Kirche von Tribsees (nahe an der mecklenburgischen Gränze). Der Gegenstand, den dasselbe, in einer Reihe einzelner Reliefs, enthält, bezieht sich auf die kirchliche Lehre der Transsubstantiation; es ist die (symbolische) Darstellung, wie das Wort zum Brod und Wein wird, und wie letztere von den Lehrern der Kirche empfangen und als das heilige Mahl ausgetheilt werden. Noch bewegt sich der gothische Styl hier in seinen völlig gesetzmässigen Formen; aber es sind dieselben zur lautersten Anmuth und Zartheit ausgebildet, es vereint sich in diesen Gestalten, je nach ihrer besonderen Bedeutnng, die feierlichste Würde mit der Milde des seelenvollsten Ausdruckes und zugleich bereits mit einer eigenthüm-

---

[1] Vgl. Schorn, über altdeutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke, S. 17. — [2] Wach, Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung, im Schorn'schen Kunstblatt, 1838, Nr. 2 f. — [3] S. m. Pommer'sche Kunstgeschichte, S. 194—206, wieder abgedruckt in den Kl. Schriften, I, 794 ff.

lich heitern und offnen Naivetät. — Ein grosses steinernes und bemaltes Altarrelief in der St. Peterskirche zu München. — Im Besitz des herzoglich nassanischen Archivars Habel zu Schierstein: ein Altarschrein,[1] der eine in Thon gebrannte Darstellnng der Kreuztragung Christi enthält und sich durch die sehr zarte Ausbildung des gothischen Styles, sowie den tief gemüthvollen Ausdruck der heiligen Gestalten auszeichnet.

Italien.[2]

Schon vom Ende des 13. Jahrhunderts an nimmt die Kunst in Italien wesentlich eine andere Stellung zum Leben ein als im Norden. Das Kunstwerk wird mehr und mehr als vereinzelte Leistung des subjectiven Genius betrachtet, als wesentlich unabhängig von dem Kirchenbau, welchem es angehört; es unterliegt auch bei Weitem nicht einer so strengen, so unerbittlich gegebenen Einrahmung und Aufstellnng wie das Kunstwerk der nordischen Kathedralen. In nothwendiger Parallele mit dieser grössern individuellen Freiheit erwächst beim Volk eine vergleichende Betrachtung und Beurtheilung, welche mit Hülfe der schon sehr häufig an den Werken selbst angebrachten Namensunterschriften und Jahrzahlen allmählig zu einer Art von Künstlergeschichte und Kunstgeschichte erwächst, dergleichen im Norden völlig fehlt. So wenig nun ein solcher Unterschied über den absoluten Werth der einen oder der andern Kunstwelt entscheidet, so sehr kam durch denselben die italienische Kunst in Vortheil, indem sich das Interesse der Menschen überhaupt leichter dem Individuellen und Festdatirten zuwendet.

Diese Bewegung nach Entfesselung des Subjectiven wird jedoch auf eine merkwürdige Weise gekreuzt durch eine Gegenbewegung im Sinne des nordisch-gothischen Sculpturstyles. Dieser kam im Gefolge der nordischen Bauweise, gelangte jedoch erst um Jahrzehnte später zu allgemeinerer Geltung, offenbar durch den (historisch erwiesenen) häufigen Aufenthalt deutscher Bildhauer in Italien. Die eigenthümlich geschwungene Stellung, die bestimmte Cadenz des Faltenwurfes, selbst der nordische Typus der Kopf- und Gesichtsbildung finden sich nun auch hier. Es war ein fremder Tropfen Blutes, indem die italienische Sculptur die architektonischen Prämissen der nordischen (die Aufstellung von Statuen in engen Reihen an Portalen, in schmalen Nischen, in hochangebrachten Baldachinen, überhaupt die ganze gothische Einfassung) nur in geringem Grade theilte. (S. ihre breiten, räumigen Nischen; runde Portallunetten; vorherrschende freie Aufstellung als Abschluss von Giebeln, Strebepfeilern etc., ohne alle Nischen und Baldachine.) Mit Beginn des 15. Jahrhunderts schwindet auch diese Einwirkung früher als irgendwo vor dem Kunstgeiste der neuern Zeit; höchstens mit Ausnahme einzelner oberitalischer Arbeiten, in welchen sie sich etwas länger kenntlich macht. —

[1] Abb. bei F. H. Müller, Beiträge etc. II, Taf. 7, 24. — S. Denkmäler der Kunst, T. 59 (10 und 11). — [2] Denkmäler der Kunst, T. 61; vergl. vorzüglich Burckhardt, Cicerone, S. 566—584.

Das Vorherrschen des weissen Marmors, auch in den ausser-toscanischen Arbeiten höherer Gattung, modificirt diesen ganzen Styl sehr namhaft, indem dabei eine andere Art von Beseelung des Einzelnen verlangt wird als in der Regel bei den Materialien der nordischen Sculptur. — Sehr wesentlich ist auch die ungleich grössere Begünstigung des Reliefs, indem sowohl die Bautheile selbst (Kirchenfaçaden, Innenseiten der Kirchenmauern etc.) als die dem Cultus dienenden einzelnen Gegenstände (Altäre, Kanzeln u. dgl.) nicht so rücksichtslos durch verticale Profilirungen, Stabwerk und Maasswerk zerschnitten wurden wie in der nordischen Gothik.

Endlich kommt die grössere Freiheit des Sachinhaltes in Betracht. Die Allegorie, als Einzelgestalt wie als ganze Scene oder Thätigkeit, wird kühner und reichlicher gehandhabt; der Füllfigur und der Stützfigur wird eine häufige und oft sehr sinnreiche Anwendung zu Theil, an den Grabmälern begegnet man einer Fülle von sachlichen Beziehungen in plastischem oder farbigem Ausdruck. Das durchgängige Vorherrschen des Sarcophages — auf Säulchen oder Stützfiguren, oder auf flacher Erde, oder auf Consolen; — in einer Nische oder an der flachen Wand; mit oder ohne Ueberbau — giebt ihnen einen Charakter, der wesentlich von dem des nordischen Grabes abweicht. (Bei letzterem ist die Grabplatte das Charakteristische, weil der Todte unter der Erde und nur ausnahmsweise in einem sichtbaren Sarcophage ruht.)

In marmorarmen Gegenden wie z. B. die Romagna und Lombardei, machen sich bereits grössere Gruppen von gebranntem oder ungebranntem Thon über den Altären oder abgesondert in Nischen geltend; nur sind aus dieser Zeit die wenigsten erhalten. — In edeln Metallen wurden einzelne mächtige Altarschreine und Reliqniarien gearbeitet. Der Erzguss dagegen nimmt unter den erhaltenen Denkmälern keine bedeutende Stelle ein.

Wir müssen hier wieder bei Giovanni Pisano (gest. 1320), dem Sohne des Nicola, anknüpfen, insofern derselbe auf die Grenzscheide der Zeiten, in das 13. Jahrhundert zurück, in das 14. vorwärts weist (S. 84 u. f.). Von dem classischen Streben seines Vaters war wenig auf ihn übergegangen; dagegen vereinigt er auf die merkwürdigste Weise eine höchst energische Phantasie, einen z. B. im Nackten oft ganz befremdlich hervorbrechenden Naturalismus und die allgemeinen Gesetze des gothischen Styles, welcher wesentlich mit ihm in die italienische Kunst hineinkam. — Er hatte zunächst Antheil an den Sculpturen der Domfaçade von Orvieto,[1] wo ausser ihm noch andere Schüler seines Vaters, auch der oben (S. 84) genannte Arnolfus und mehrere deutsche Bildhauer arbeiteten. Diese Sculpturen stellen, ausser einer Madonna und den Aposteln, Scenen des alten und des neuen Testamentes und das jüngste Gericht dar; in ihnen klingt zum Theil noch, bei vorwaltend gothischer Behandlung, die Richtung des Nicola Pisano in der allerschönsten Weise nach.

[1] Gruner, die Basreliefs an der Vorderseite des Domes von Orvieto. —

— Endlich tritt Giovanni in völlig selbständiger Stylvollendung auf in den Sculpturen der Kanzel von S. Andrea in Pistoja (1301), voll geistiger Bewegung in höchst lebendig ausgebildeten Formen.

Eine spätere Kanzel, im Dom von Pisa (1311), ist nur noch in zerstreuten Fragmenten (theils an der jetzigen Kanzel, theils auf einer obern Galerie des Domes) vorhanden, welche schon mehr einseitige gothische Manier verrathen. Von seinen Madonnenstatuen ist diejenige über der



Maria und Elisabeth. Vom Dom zu Orvieto. (Nach Gruner.)

zweiten Südthür des Domes von Florenz die schönste und würdigste,[1] andere, z. B. in Pisa und in Madonna dell' arena zu Padua dagegen manierirt bis zum Herben, so dass namentlich die ausgeschwungene Stellung so empfindlich wirkt als bei irgend einer nordischen Statue.

Das Grabmal Benedict's XI. (gest. 1304) in S. Domenico zu Perugia ist eine ungleiche, zum Theil treffliche Arbeit, die Grabstatue des Enrico Scrovegno in dem genannten Oratorium der Madonna dell' Arena zu Padua durch Detail-Naturalismus merkwürdig. — Eine Anzahl wahrscheinlich ächter, doch nicht erwiesener Arbeiten Giovanni's findet sich im Campo Santo zu Pisa.

An Giovanni schliesst sich eine namhafte Folge von andern toskanischen und selbst aussertoskanischen Bildhanern an; ja fast die ganze italienische Sculptur des 14. Jahrhunderts erscheint beinahe ebenso theils unmittelbar theils mittelbar von ihm wenigstens berührt, wie die Malerei von Giotto. Pisa, in der Nähe von Carrara, war die wichtigste Werk-

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 61 (1).

statt weit und breit; dazu kam das damals beginnende Bildungsprincipat Toskana's über Italien.

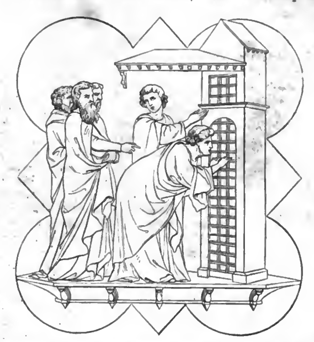
Zunächst nennen wir zwei Schüler Giovanni's, die Brüder Agostino und Agnolo aus Siena. Auch sie arbeiteten an den Sculpturen, welche die Façade des Domes von Orvieto schmücken. Ihr Hauptwerk, mit ihren Namen und der Jahrzahl 1330 versehen, ist das Grabmal des Guido Tarlati, Bischofes von Arezzo,[1] im dortigen Dome; dasselbe enthält eine grosse Menge kleiner figürlicher Darstellungen, namentlich Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Bischofes, deren künstlerischer Werth indess wiederum nicht auf einer sonderlich hohen Stufe steht; durch eine unglückliche Aufschichtung geht die Wirkung vollends verloren. Ein ebenfalls figurenreiches Altarwerk, in S. Francesco zu Bologna[2] (nach früherer Zersplitterung jetzt wieder an Ort und Stelle), das denselben Künstlern zugeschrieben wird, zeigt eine eigenthümlich zarte und anmuthvolle Durchbildung des gothischen Styles, scheint jedoch in die spätere Zeit des 14. Jahrhunderts zu gehören; auch hat man dasselbe neuerlich, obschon ohne hinlängliche Gewähr, den Venezianern Jacobello und Pietro Paolo (von denen unten) zugeeignet.

Bedeutender war die Einwirkung des Giotto (1276—1336), dessen künstlerische Richtung ohne Zweifel zunächst durch die Werke des Giovanni Pisano angeregt war, der aber wie kein Anderer seines Volkes, den Geist der Zeit zu begreifen und in tiefsinnigen Bildern auszuprägen wusste. Seine Hauptthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an, doch ist er bereits früher als Baumeister genannt worden, und so sehen wir ihn auch hier, bei dem bildnerischen Schmuck, den er seinen Bauanlagen gab, für das Fach der Sculptur thätig. Vornehmlich sind hier die zahlreichen Sculpturen zu nennen, welche den Glockenthurm des Domes von Florenz (gegründet 1334) schmücken.[3] Die Grundidee derselben gehört jedenfalls ihm an; zugleich wird aber bemerkt, dass er zum Theil auch dazu die Zeichnungen geliefert, einige sogar mit eigener Hand gefertigt habe. Sie bilden einen grossartig umfassenden Cyclus, dessen gemeinsamer Gedanke als die „Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung" bezeichnet ist. In einer sehr bedeutenden Reihenfolge von Reliefs sieht man hier dargestellt: zu unterst die Erschaffung und das Leben der ersten Menschen; sodann den Kampf mit der Natur und deren Bewältigung, das Gemach des häuslichen Lebens und das Streben in die Ferne; hierauf die höheren Künste und Wissenschaften, denen sich schliesslich, als das Ziel menschlichen Strebens, die Tugenden des Christenthums und die Läuterung, welche die Gnadenmittel der Kirche gewähren, anreihen. Zu oberst sind Statuen von Evangelisten, Propheten, Patriarchen und Sybillen angebracht, von denen es indess zweifelhaft ist, ob sie sich auf Giotto's ursprüngliche Ideen beziehen. — Ein zweites grosses Werk, das unter Giotto's Leitung begonnen ward, bildeten die Sculpturen der (im J. 1588) abgerissenen) Façade des Domes, an welcher man, in besondern Tabernakeln, verschiedene Scenen in Bezug auf das Leben der hl. Jungfrau dargestellt sah und ausserdem eine grosse Menge

[1] Denkm. d. Kunst, Taf. 61 (4). — [2] Ebenda (2 u. 3). — [3] Ebenda (6 u. 7).

von Statuen theils religiöser, theils historischer Bedeutung von Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts.

Den vorzüglichsten Antheil an der Ausführung dieser von Giotto geleiteten Sculpturwerke hatte Andrea Pisano (geb. um 1280, gest. 1345). Was an den Arbeiten des Glockenthurmes der speziellen Erfindung Giotto's, was etwa seiner eigenen Hand angehört, dürfte schwer zu entscheiden sein; von den Arbeiten, welche Andrea für die Domfaçade geliefert, soll Einzelnes erhalten sein. Als ein entschieden selbständiges Werk des letzteren, und als das bedeutendste, welches von seiner Hand erhalten ist, sind die Bronzethüren zu nennen, die er für das Baptisterium S. Giovanni zu Florenz lieferte;[1] sie waren ursprünglich für



Vom Südportal des Baptisteriums zu Florenz. Von Andrea Pisano. (Nach Lasinio.)

den Haupteingang bestimmt, befinden sich jetzt aber an einer der Seitenthüren. In achtundzwanzig Feldern enthalten sie Scenen aus dem Leben des Täufers Johannes, unterwärts in acht Feldern die allegorischen Figuren der Haupttugenden; ausserdem den Namen des Verfertigers und die Jahrzahl 1330, welche vermuthlich die Vollendung der Modelirarbeit bezeichnet.[2] Andrea Pisano erscheint als ein Meister, der die gesetzmässigen Typen des gothischen Styles mit Geschick und künstlerischem Sinne zu handhaben und seinen Gestalten zugleich das Gepräge rüstiger Le-

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 61 (8 u. 9). — [2] Vollständige Abbildungen bei Lasinio, le tre porte del battistero di Firenze.

benskraft zu geben wusste. — Sohn und Schüler des Andrea war Nino Pisano, ein Künstler, der sich in der Gewandung durch Adel und besonders feine Durchbildung auszeichnet. Von ihm rühren in dem Kirchlein S. Maria della Spina zu Pisa eine Halbfigur der Madonna (das Kind säugend) und eine Statue derselben[1] über dem Hauptaltare stehend, her; sodann in S. Caterina zu Pisa ein Grabmal vom Jahre 1342 und die Statuen der Verkündigung Maria vom Jahre 1370. — Ein Bruder des Nino, Tommaso, ebenfalls Bildhauer, ist minder bedeutend.

Andre namhafte toskanische Bildhauer der Zeit sind: Cinello, von dem das Grabmal des Cino d'Angibolgi in der Kathedrale zu Pistoja, 1337, gefertigt ward. — Alberto di Arnoldo, um 1360 blühend; von ihm eine überlebensgrosse Statue der Madonna und zwei sie verehrende Engel in dem sog. Bigallo zu Florenz. — Nicola di Piero Lamberti aus Arezzo, als dessen Hauptwerk die Darstellung einer Mutter der Gnaden vom Jahre 1383, über dem Portal der Misericordia zu Arezzo, zu nennen ist; ausserdem die sitzende Statue des S. Marcus im Dom zu Florenz. — Bedeutender als diese war Andrea di Cione, genannt Orcagna (c. 1315—76), der zugleich, ähnlich wie Giotto, in den verschiedenen Künsten eine höchst erfolgreiche Thätigkeit zeigte. Sein Hauptwerk im Fache der Sculptur ist ein Tabernakel in Or San Michele zu Florenz, mit der Jahrzahl 1359 bezeichnet und reich mit plastischen Darstellungen geschmückt, welche ausser den Gestalten von Engeln und Propheten und einigen allegorischen Figuren vornehmlich Scenen aus dem Leben der Maria enthalten. Hier zeigt sich eine sehr edle Entfaltung des gothischen Styles, die sich besonders an der Himmelfahrt der Maria, auf der Rückseite des Tabernakels, zu hoher Anmuth steigert; zugleich aber lässt sich das Streben nach jener naturalistischen Behandlung, welche mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts entschieden vorherrschend ward, bereits deutlich erkennen. Ausser diesen Arbeiten werden noch einige der Sculpturen an der von Andrea erbauten Loggia dei Lanzi zu Florenz, Madonna und allegorische Figuren der Tugenden, als Arbeiten seiner Hand genannt. —

Neben dem Fache der höheren Sculptur, welches durch die vorgenannten Meister vertreten wird, finden wir gleichzeitig in Toskana auch bedeutsame Arbeiten, welche der Kunst der Goldschmiede angehören. In diesem Betracht sind besonders ein Paar Altäre hervorzuheben, die reich mit in Silber getriebenen und vergoldeten Darstellungen versehen und mit Schmelzfarben u. dgl. geschmückt sind. Der eine von diesen, ein vielfach zusammengesetztes und für die Geschichte des italienisch-gothischen Styles eigenthümlich interessantes Werk, befindet sich in der Kathedrale S. Jacopo zu Pistoja.[2] Die Arbeiten, die ihn schmücken, rühren von verschiedenen Meistern her. Von einem unbekannten Künstler wurde gegen das Ende des 13. Jahrhunderts eine Silbertafel mit den Gestalten der Apostel, sowie eine Figur der Madonna, über dem Altare stehend und dem Style des Giovanni Pisano entsprechend, geliefert. Die

[1] Denkm. der Kunst, T. 61 (10). — [2] Förster, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, S. 83 ff.

Tafel an der Vorderseite des Altares, mit fünfzehn Scenen des neuen Testaments, ward 1316 durch Andrea di Jacopo d'Ognabene vollendet; auch hier derselbe Styl. 1353 vollendete Meister Giglio aus Pisa die Statue des h. Jacobus über dem Altar, in edlerem Styl, dem Andrea Pisano bereits verwandt. Die Tafel zur linken Seite des Altares, zumeist Scenen des alten Testaments enthaltend, ward 1357 durch Piero aus Florenz übernommen; 1366 die zur rechten Seite, mit Scenen des neuen Testaments, durch Leonardo di Ser Giovanni aus Florenz: diese letzteren sind vorzüglich ausgezeichnet, mit den Werken des Andrea Orcagna nahe übereinstimmend und auch sie zum Theil bereits in einem mehr naturalistischen Sinne behandelt. Vier Heilige, eine Verkündigung und andre Gegenstände wurden von 1386 bis 1390 durch Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, hinzugefügt, u. s. w. — Der zweite Altar ist der in der Sakristei des Baptisteriums zu Florenz, mit Geschichten des Täufers Johannes und andern Darstellungen. Der ältere Theil desselben rührt von Cione, dem Vater des Orcagna und Lehrer des Leonardo di Ser Giovanni her; ausserdem haben dieser letztere und andere Meister der Zeit, sowie auch mehrere Künstler des 15. Jahrhunderts Theil daran; vollendet ward der Altar erst 1477.

Die italienisch gothischen Sculpturen, die ausserhalb Toskana zur Ausführung kamen, haben im Allgemeinen nicht die Bedeutung der toskanischen. Unter diesen sind zunächst die bezüglichen künstlerischen Bestrebungen von Oberitalien anzuführen, die sich jedoch wiederum an die Thätigkeit jener, vorzüglich von Pisa ausgegangenen Meister anschliessen. So ist zunächst Giovanni di Balduccio aus Pisa zu nennen, der im Jahr 1339 das Grabmonument des heil. Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand fertigte, ein grosses und umfassendes Werk, dessen Reliefs in der Ausführung theils hart und steif, theils übertrieben bewegt erscheinen, wie denn auch seine Sculpturen von dem ehemaligen Portal der Brerakirche zu Mailand, jetzt in der dortigen Akademie beträchtlich roh erscheinen; dagegen sind an jenem Denkmal die Stützfiguren von so geistreicher und schöner pisanischer Arbeit, dass man sie allein für Balduccio's Werk, den Rest für Schülerproductionen halten möchte. — Unter dem Einfluss dieses Meisters sind verschiedene Monumente entstanden, die man in mailändischen Kirchen findet. (Die Gräber der Visconti besonders in S. Eustorgio; ob auch noch in der aufgegebenen Kirche S. Giovanni in Conca? — Einiges auch im Innern des Domes). Sein Schüler war Bonino da Campione. Von letzterem rührt das reichgeschmückte Grabmonument des Can Signorio della Scala zu Verona (vor 1375) her, und vermuthlich auch das Monument des heil. Augustinus im Dome von Pavia, wiederum ein Werk von überaus reicher Composition (50 Reliefs und 95 Statuen) und ungleich vollendeter, als das ebengenannte Monument des Petrus Martyr.[1]

[1] C. Ferrari, l'arca di S. Agostino, monumento in marmo, esist. nella chiesa catt. di Pavia.

In Venedig[1] erscheint zuerst Filippo Calendario von Bedeutung, der gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts am Bau des Dogenpalastes thätig war. Die Blätterkapitäle der Säulen dieses Palastes sind grossentheils zugleich mit figürlichen Darstellungen (allegorischen Inhalts) versehen, die eine einfach edle Ausbildung des gothischen Styles erkennen lassen; an den Ecken sind grössere Hochreliefgruppen angebracht.— Sodann Lanfrani, angeblich ein Schüler des Giovanni Pisano. Von ihm rühren die Reliefs an dem Hauptportal von S. Francesco zu Imola (1343) her, sowie das Grabmal des Taddeo Pepoli in S. Domenico zu Bologna (1347), ein schlicht ansprechendes Werk. — Jünger sind die Brüder Jacobello und Pietro Paolo, genannt dalle Massegne, Schüler der Sieneser Agostino und Angelo. Sie fertigten die Statuen der Madonna, der Apostel und des h. Marcus (vollendet 1394), welche in S. Marco zu Venedig, auf dem Architrav vor dem Presbyterium stehen und sich durch überaus weiche, idealistische Behandlung der Köpfe, Zierlichkeit der Haare, und runden, edel bewegten Fluss der Gewänder vortheilhaft auszeichnen. Ihnen möchte auch die schöne Lunette über dem Eingang zum Platz von S. Zaccaria beizulegen sein. — Einen ähnlichen Styl, nur roher und minder entwickelt, bemerkt man an den Relieffiguren des kupfervergoldeten Vorsatzes der Pala d'oro in S. Marco. — Sehr schöne namenlose Werke: der Altar in der Cap. de' mascoli ebenda; das Lunettenrelief einer Thür am linken Querschiff der Frari; Einzelnes unter den Sculpturen der Façade von S. Marco. Die Einwirkung Pisa's ist durch Stylanklänge, Nachrichten und vorhandene pisanische Werke erwiesen.

In Bologna und Padua herrschte ein grosser, vielseitiger Gräberluxus. In ersterer Stadt war dafür um das J. 1400 ein Toskaner Andrea da Fiesole thätig. (Gräber in den Klosterhöfen von S. Martino und S. Domenico.)

In Neapel werden die Sculpturwerke des 13. Jahrhunderts einem älteren, die des 14. insgemein einem jüngeren Masuccio zugeschrieben, welcher letztere namentlich als der Urheber der Grabmäler des Hauses Anjou und anderer Grossen in S. Chiara (hier das des Königs Robert, gest. 1343), in S. Domenico, S. Lorenzo etc. gilt. Es ist darin, neben einem bisweilen grossen Luxus der Anordnung, eine oberflächliche Aneignung des pisanischen Styles nicht zu verkennen, aber in eigenthümlich stumpfen Formen. Direct pisanisch könnte der Leuchter der Osterkerze in S. Domenico (mit 9 allegorischen Figuren) sein.

Malerei.

Kenntlicher als in der Sculptur regt sich mit dem 14. Jahrhundert in der Malerei, noch innerhalb der Grenzen des gothischen Styles, der

[1] Selvatico, sull' architettura e sulla scultura in Venezia, gibt mehrfach abweichende Benennungen und Zeitbestimmungen; dagegen neuerdings O. Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs. — Denkmäler der Kunst, T. 61 (11) und T. 63 (1, 2).

Genius der einzelnen Nationalitäten und Landschaften; es lassen sich Schulen von mehr oder weniger ausgesprochenem Charakter, ja Künstlerindividualitäten unterscheiden. Weit am meisten ist in dieser Specialisirung der Kräfte Italien voran, doch zeigt auch der Norden eine ähnliche Entwicklung. Die nordische Malerei bleibt einstweilen in der nachtheiligen Lage, dass ihre natürlichste und freiste Hauptäusserung, die Wandmalerei, in den wichtigsten Gebäuden, den Kathedralen, gar keine nennenswerthe Stelle findet und daher überhaupt keinen höchsten Rang einnimmt; Pracht und Aufwand der so viel unfreiern Glasmalerei bietet hiefür nur einen geringen Ersatz. Langsam wächst inzwischen eine Malerei der persönlichen und localen Meisterschaft an den Tafelbildern und Miniaturen empor, welche in geldreichen Gegenden und Städten sich geradezu an die Spitze der ganzen Kunst stellt, und für die Van Eyck vor der Hand die Stätte bereitet. In Italien dagegen hörte das Fresco, seit es das Mosaik im Grossen verdrängt hatte, keinen Augenblick mehr auf, die Kunst wesentlich zu beherrschen.

Frankreich, Belgien, England und Skandinavien.

Von den **Wandmalereien** dieser Periode werden gegenwärtig bald hier bald dort Stücke vom Mörtel befreit und dann publicirt, noch nicht hinlänglich, um darnach einen durchgehenden französischen Stylcharakter bestimmen zu können, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth. So die grosse Darstellung des jüngsten Tages an einer Wand von St. Philibert zu **Tournus**, eine für jene Zeit mächtig ergreifende Composition. Die Vortragsweise ist hier wie noch fast überall in den Wandgemälden des 14. Jahrhunderts einfache Linearzeichnung mit (jetzt meist fehlenden) Farben ausgefüllt, die Gründe roth.[1] — Was in **Rheims**, in der Notre-Dame-Kirche zu **Presles** in der Champagne u. a. O. vorhanden, ist noch nicht durch Abbildungen bekannt.

Die **Glasmalereien** der französischen Kathedralen stammen der Masse nach mehr aus dem 13. Jahrhundert, doch mag in den oben (S. 87) genannten Kirchen die Vollendung erst allmälig und theilweise erst in dieser Periode erfolgt sein. Dies betrifft z. B.: die schönen Ueberreste in der Kathedrale von **Chalons** s. M. etc.[2]) — In England werden besonders die zahlreichen Fenstergemälde des Münsters von York gerühmt, welche **John Thornton** in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fertigte.[3])

Die **Tafelmalerei** kommt für Frankreich und England, was erhaltene Denkmale betrifft, noch so viel wie gar nicht in Betracht. Für die flandrische Kunst dienen als Anhaltpunkte ein paar Gemälde in der

---

[1] Archives de la commission des mon. historiques, Eglise de St. Philibert, peintures, I. — [2] F. de Lasteyrie, hist. de la peinture sur verre — ein Prachtwerk, welches auch für diese Periode das Wichtigste enthalten wird. — Einiges bei Willemin, mon. fr. inéd. — und in: Moyen-âge et Renaissance Vol. III. — [3] Vergl. die erwähnten Notizen nach Westmacott, Kunstbl. 1847, Nr. 3. Erhalten ist, wie es scheint, nur äusserst Weniges.

Akademie zu Antwerpen und in der Kathedrale zu Brügge, etwa der frühern kölnischen Schule entsprechend. Aehnlich einige neuerdings aufgedeckte Wandbilder flandrischer Grafen in der 1374 erbauten Katharinenkapelle bei der Frauenkirche von Courtray. Dem ausgebildeten gothischen Style gehören dann zwei flandrische Altarschreine in der öffentlichen Sammlung zu Dijon[1] an, welche zu Ende des 14. Jahrhunderts von Melchior Broederlein (oder Broedlain) gemalt und von Jacques de Baerze mit Schnitzwerken versehen sind.

Für die Malerei der genannten Länder kommt, jedoch mehr, als alles Uebrige die Miniaturmalerei, wie dieselbe zur Bücherzierde angewandt wurde, in Betracht. Besonders Paris war durch diese Gattung der Kunst berühmt, und zahlreiche Denkmäler, an denen u. a. die Bibliothek zu Paris einen bedeutenden Schatz bewahrt, bezeugen den lebhaften Aufschwung, den dieselbe in Frankreich nahm. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts erscheint in ihnen der gothische Styl, wie wir sahen (S. 88 u. f.), obgleich noch nicht in einer höheren künstlerischen Ausbildung, doch bereits in eigenthümlicher Zierlichkeit entwickelt. Vorzüglich bedeutend sind die Bilder eines dreibändigen Werkes in der genannten Bibliothek, welches das Leben des h. Dionysius enthält, und wie es scheint, dem J. 1316 angehört. — Die englischen Miniaturen bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts sind minder werthvoll als die französischen und erscheinen nur als rohere Nachahmungen derselben. Die niederländischen dagegen zeichnen sich, obschon auch sie den französischen im Uebrigen völlig zur Seite stehen, bereits vortheilhaft durch eine frischere Naturwahrheit aus.

Ein höherer Aufschwung zeigt sich in den französischen und niederländischen Miniaturen in der zweiten Hälfte des 14. und im Anfange des folgenden Jahrhunderts. Die Arbeiten werden nunmehr ungemein fein und mit glücklichem Sinn für malerische Wirkung durchgebildet, den gesetzmässigen Formen des Styles gesellt sich eine schärfere und freiere Naturbeobachtung zu, und nicht minder gelangt das Streben nach zarter, idealschöner Bildung häufig zu den erfreulichsten Resultaten. Besonders ausgezeichnet sind in dieser Beziehung die niederländischen Künstler, indem bei den Franzosen sowohl die Erfindungsgabe als die Naturbeobachtung wenigstens nicht in demselben Maasse reich und mannigfaltig erscheinen. Uebrigens war der Verkehr zwischen beiden Ländern zu jener Zeit so lebendig, dass niederländische Künstler nicht selten mit französischen gemeinsam dieselben Manuscripte ausschmückten, dass also die regste Wechselwirkung zwischen ihnen stattfinden musste. Als namhafte und höchst bedeutende Meister, die im Anfange des 15. Jahrhunderts blühten, sind zu nennen: André Beauneveu, Jaquevrart, Hodin und Paul von Limburg. Als eifrige Schützer und Pfleger dieser Kunst, für welche die ebengenannten und die sonst unbekannten vorzüglichsten Miniaturmaler von Frankreich und Belgien arbeiteten, sind die drei Söhne König Johanns von Frankreich anzuführen: König Karl V. (reg. 1364 bis

[1] S. Kunstblatt 1843, Nro. 54 (Notizen von Passavant), 1847, Nro. 8 (von Schnaase), 1856, S. 236 (von Waagen).

1380), Herzog Johann von Berry (geb. 1340, gest. 1416) und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund und Herr des heutigen Belgiens (reg. 1362 bis 1405). Von den für sie gefertigten Prachtwerken ist in der Pariser Bibliothek eine namhafte Anzahl erhalten.[1]

Neuerdings sind auch im scandinavischen Norden, namentlich in Schweden, bedeutende Reste von Wandmalereien aus dieser Epoche aufgedeckt und veröffentlicht worden.[2] Sie finden sich meistens in kleinen aus Holz errichteten Kirchen, und zwar unmittelbar auf die dafür sorgfältig zubereiteten Holzbretter der Wände und Decken aufgemalt. Am umfangreichsten und werthvollsten erscheinen die Malereien, mit denen die Kirche zu Roda in Wermeland völlig bedeckt ist, im Chor die Darstellung der Dreifaltigkeit und der Krönung Mariä, bezeichnet 1323; darunter Anbetende, ferner in spitzbogigen Arkaden die Gestalten von Aposteln und Propheten, und in einem Friese eine Reihe von Martyrien; im Langhause sodann an der wölbungsartigen Holzdecke die Schöpfungsgeschichte und das Leben der Jungfrau Maria, darunter die Legende des h. Eustachius und die Geschichte vom verlornen Sohne, dann wieder an den Wänden in einem Friese die Darstellungen des Glaubensbekenntnisses und des Leidens Christi. Die Figuren sind im fliessenden Style des beginnenden 14. Jahrhunderts, noch ohne Uebertreibung, in edlem, reichem Faltenwurfe durchgeführt, die Behandlung übrigens zeigt manches Schwankende, die Färbung durchweg eine grosse, für diese Epoche seltene Kraft und Sättigung. Dazu kommen noch zahlreiche dekorative Darstellungen in Medaillons, gemalte Bänder und dgl., so dass die Gesammtwirkung von seltener Fülle und Pracht erscheint. — Aehnliche, doch minder ausgedehnte, und vielleicht schon etwas spätere, weil mehr naturalistische Darstellungen besitzt die Kirche von Edshult, darunter besonders die Schöpfungsgeschichte in Medaillons, und die Geschichte des Noah. (Die Malereien in der Apsis der Kirche zu Grenna, das Glaubensbekenntniss enthaltend, scheinen erst dem Ausgange des 15. Jahrhunderts anzugehören.)

Deutschland.

Hier stehen zunächst die Miniaturen gegen die sonstigen Gattungen der Malerei, und namentlich gegen Ende der Epoche hinter den schon im Sinn des höhern Luxus behandelten niederländischen und französischen zurück. Im Ganzen herrscht noch die illuminirte Umrisszeichnung durchaus vor. Doch im Gedanken und in der Composition kommt auch hier Manches höchst Bedeutende[3] vor, was der allgemeinen Stylhöhe der Zeit entspricht. So vorzüglich in der Handschrift des Wilhelm von Oranse vom J. 1334 (Bibliothek von Cassel), in einer Bibel und einer

[1] Vergl. vor Allem: Waagen, Kunstwerke u. Künstler in England und Paris, bes. III, 294, ff. — [2] Mandelgren, monuments scandinaviques du moyen âge. Livr. 2. Paris 1859. — [3] Für das Folgende vgl. Handb. d. Malerei, I, S. 189, ff. — Ferner F. Kugler, Kl. Schriften, I, S. 8, 10, 53, 62, 67, 87, 89; — II, 344 ff.



Weltchronik der Oeffentl. Bibliothek von Stuttgart, mehreren Codices der Bibl. zu München, in dem durch den Canonicus Benessius 1312 vollendeten Passionale der Prinzessin Kunigunde, jetzt in der Universitätsbibliothek zu Prag,[1] u. s. w. Illustrirte Chroniken, dergleichen sich sehr viele vorfinden, sind insgemein nur sachlich interessant. (So die Geschichten des Erzbischofs Balduin von Luxemburg, im Provinzialarchiv zu Coblenz etc.)



Glasfenster aus St. Gertrud zu Köln. (Nach Geerling.)

Dagegen gehören viele deutsche Glasmalereien[2] zu den vortrefflichsten des 14. Jahrhunderts. Die Leichtigkeit der Technik sowohl als die Sicherheit des Styles und der Anordnung hatten grosse Fortschritte gemacht, und man hatte mit den einmal gegebenen Mitteln grössere Wirkungen erzielen gelernt. Die Nachahmung der reichsten Architekturformen auf dunklem Teppichgrunde, als Einfassung der heiligen Gestalten und Geschichten, die jetzt meistens (nicht immer zu Gunsten einer harmonischen Gesammtwirkung) in grösserem Massstabe aufgefasst werden, erreichte bereits eine erstaunliche Pracht. — Gegen Ende der Periode beginnt, ohne Zweifel zu Erzweckung grösserer Helligkeit, das weisse Glas eine bedeutendere Stelle einzunehmen, namentlich in den dekorativen Theilen. — Zu den merkwürdigsten Fenstern gehören diejenigen in der Kirche zu Königsfelden in der Schweiz, sowohl durch Inhalt (u. a. die Legenden des h. Franciscus und der h. Clara) und Zeichnung als durch die originelle Anordnung. Sodann sind die im Chore des Domes von Köln,[3] aus der früheren Zeit des 14. Jahrhunderts, die der Katharinenkirche von Oppenheim, und des Münsters zu Freiburg i. B.,

[1] Wocel in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Bd. V. Vergl. Schnaase, Kunstgesch. VI, 474 ff. — [2] S. Gessert, Gesch. d. Glasmalerei. — W. Wackernagel, über die Glasmalerei. — [3] S. das Prachtwerk von Boisserée; — Hefner, Trachten etc., I, 44; — und: Denkmäler der Kunst; T. 54, B. — Ueber rheinische Glasg. überhaupt vgl. Franz Kugler, Kl. Schriften, II, 323 ff. — Ueber diejenigen im Dom von Augsburg, ebd. III, 758.

aus der Mitte desselben Jahrhunderts, und die etwa gleichzeitigen zahlreichen Arbeiten im Münster von Strassburg, welche zumeist durch Hans von Kirchheim gefertigt wurden, von grosser Bedeutung. So auch drei Fenster in der Sebaldskirche zu Nürnberg (von 1365 bis 1394) und ein ehemals in S. Gertrud zu Köln befindliches Fenster, dessen Figuren den Styl der Zeit besonders anmuthig spiegeln. Das grosse Fenster im südlichen Querschiff des Domes von Augsburg ist wenigstens von prachtvoller dekorativer Erscheinung. In Steiermark besitzt die Kirche zu Strassengel treffliche Glasgemälde aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.[1] — Charakteristische Beispiele für die frühere Zeit des 15. Jahrhunderts enthalten die Glasgemälde, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und gegenwärtig in den Fenstern der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind; sie zeigen den deutsch-gothischen Styl in eigenthümlich weicher Fassung (der gleichzeitigen Malerschule von Köln verwandt) und, bei freier Behandlung, den Ausdruck zarter Milde, sowie im Einzelnen bereits einen regen Natursinn.[2] Man schreibt diese Arbeiten mit grösster Wahrscheinlichkeit einem aus Italien gebürtigen Künstler zu, dem Francesco, Sohne des Domenico Livi aus Gambassi (bei Volterra). Dieser hatte sich seit seiner Jugend in Lübeck aufgehalten und dort die Kunst der Glasmalerei erlernt (er gehört somit wesentlich, was auch die genannten Arbeiten in Lübeck bezeugen, der deutschen Kunst an); als der ausgezeichnetste Meister seines Faches, von dem man eine Kunde hatte, wurde er im Jahr 1436 unter sehr ehrenvollen Bedingungen nach Florenz berufen, die Fenster des dortigen Domes mit seinen Werken zu schmücken.[3] — Als Beispiel des Reichthums, welchen die strengen Cistercienser in fast lauter farblosem Glase hervorzubringen wussten, mag das grosse Façadenfenster der Kirche zu Altenberg bei Köln (nach 1400) dienen. Anderweitig erlaubten sie sich auch farbige, wie z. B. die im Brunnenhause und im Chor des Stiftes Heiligenkreuz (Oesterreich) befindlichen beweisen;[4] erstere enthalten die sehr merkwürdigen Bildnissgestalten der Babenberger. — Die Bettelordenskirchen, welche sich wenigstens mit Einem farbig historiirten Chorfenster begnügen sollten, hatten doch oft genug den ganzen Chor voller Glasgemälde.

Die Teppiche nehmen während dieser Periode in der deutschen Kunst keine bemerkenswerthe Stelle ein.

Bei dem Streben des gothischen Baustyles, die Masse der Wand in lebendig bewegte Architekturformen aufzulösen, — einem Streben, welches gerade in Deutschland zu seiner vollendetsten Durchbildung kam, war hier für die Ausübung der Wandmalerei, wie schon bemerkt, im Allgemeinen eine minder günstige Gelegenheit gegeben. Gleichwohl fehlte es im Einzelnen nicht an manchen Räumlichkeiten, die, ob zum Theil

[1] Vgl. Mittheil. d. k. k. Central-Commission. Bd. III. — [2] Abbildungen dieser Glasmalereien werden in dem Werke des Malers Milde (von dem die kunstreiche Restauration derselben herrührt) über die Alterthümer von Lübeck erscheinen. — [3] S. die Urkunde bei Gaye, Carteggio ined. d'artisti, II, S. 441. Vergl. Denkmäler der Kunst; T. 60 (5). — [4] Mittelalterl. Kunstdenkmale d. österr. Kaiserstaates, Lief. I u. II, Taf. 5 u. 6.

auch in beschränkterem Maasse, wohl geeignet waren, einen solchen Schmuck in sich aufzunehmen. In manchen Kirchen, namentlich in den gewöhnlichen Pfarren und Klosterkirchen, nahmen die Wände, dem allgemeinen Princip entgegen, doch einen grössern Raum ein, und selbst in den consequent gothischen Kathedralen boten die Brüstungsmauern über den Chorsitzen, die Flächen der Gewölbe, die kleineren Kapellen u. s. w. vielfach schickliche Plätze dar; so auch die bereits vorhandenen Kirchen des romanischen Styles, für deren Ausschmückung die jüngeren Geschlechter ebenfalls thätig zu sein wünschten; endlich gab es in Klöstern und Stiftsgebäuden Säle und Kreuzgänge mit grossen Wandflächen. Indess können wir über die etwaige Ausdehnung und, was wichtiger ist, über den Grad der Ausbildung, den die deutsch-gothische Wandmalerei erreichte, für jetzt nur aus einzelnen, und nicht umfassenden Andeutungen urtheilen; die beliebte weisse Tünche der letzten Jahrhunderte hat Vieles auch hier mit ihrem unerfreulichen Schleier bedeckt. Auch ist die Ausführung und die Durchbildung des Einzelnen meist nur gering und andeutend im Vergleich mit den Fresken der Schule Giotto's; die höchst vergängliche Technik, Wasserfarben auf gewöhnlichem Bewurf, sogar auf Stein, bildet einen sonderbaren Gegensatz zu der Solidität des Stoffes bei allen andern Gattungen der damaligen Kunst. Was aber diesen Werken doch bisweilen einen dauernden Werth verleiht, ist die hohe Bedeutsamkeit mancher Motive und — in mehrern Fällen — die sinnvolle Durchführung eines Gesammtgedankens in einem Complex vieler Einzeldarstellungen. — Von den im Rheinland erhaltenen Werken dieser Art waren die (in Copien, jetzt im Besitz des k. Museums in Berlin erhaltenen) Gemälde der ehemaligen Deutschordenskapelle zu Ramersdorf bei Bonn,[1] um 1300, schon in einem conventionellen gothischen Styl, aber nicht ohne Schönheit und Anmuth ausgeführt. An den Gewölben des Mittelschiffes sah man, von vorn beginnend, das Weltgericht, die Krönung Mariä mit Heiligen, dann in den Nebenschiffen zu den Seiten eines nicht mehr vorhandenen Gewölbes Christi Auferstehung und Himmelfahrt, in den beiden Nebentribunen die Passion, in der Haupttribuna endlich Gott Vater als Schöpfer der Elemente; an den Wänden waren statuarische Heiligenfiguren angebracht. — Von den wahrscheinlich vor 1322 ausgeführten Malereien im Dom zu Köln erscheinen die der Brüstungswände des Chores[2] als die wichtigsten; es sind ansehnliche Cyklen legendarischer Darstellungen und Reihen einzelner kleinerer Figuren, unter Baldachinen auf Teppichgründen, lebendig bewegt und zum Theil schon von glücklicher Charakteristik. — Von den neuerlich zum Vorschein gekommenen Malereien in der St. Thomaskirche zu Soest in Westphalen stellen die spätern, unserer Periode angehörenden durch Adel und Lebendigkeit geradezu einen Höhepunkt des ganzen gothischen Styles dar. — Reste von Legendenbildern im Dom von Xanten. — Sodann sind in neuerer Zeit verschiedene Wandmalereien der in Rede stehenden

[1] Vergl. Schnaase: Die Kirche zu Ramersdorf, in G. Kinkel's Taschenbuch „Vom Rhein" 1847, S. 191, ff. und: Denkmäler der Kunst, T. 60 (1). — [2] Die übrigen Reste im Dom s. Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, 285.

Periode, die sich in schwäbischen Ortschaften befinden, nachgewiesen worden.[1] In der Kirche von Kentheim (an der Nagold, unweit Calw), diese noch alterthümlich streng und unausgebildet, leider übermalt; — in der Kirche des h. Vitus zu Mühlhausen (am Neckar, unweit Cannstatt), nach 1380, bedeutende Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen, von denen besonders die im Chor befindlichen zum Theil wohl erhalten sind, die Mehrzahl derb und steif, doch kräftig bewegt, einzelne Gestalten nicht ohne Sinn für Schönheit; — mehrere Darstellungen in der Kirche von Maulbronn, die im Jahr 1424 von einem Meister Ulrich gefertigt wurden; und einige Malereien launigen Inhalts, von weicherer und vollerer Bildung, in einem Gemach des Ehinger-Hofes zu Ulm.[2] — Andre, vom Jahr 1427, im Chore des Domes von Frankfurt a. M.; auch diese zumeist zwar ziemlich roh im Gefühl, dennoch auch hier Einzelnes von bedeutsamer Schönheit.[3] — Ein treffliches und zart empfundenes Wandgemälde, den Tod der Maria vorstellend, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, leider sehr beschädigt.[4] — Ein andres, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, drei Bischöfe vorstellend, in der Katharinenkirche zu Lübeck, von wenigstens handwerklicher Tüchtigkeit. — Endlich ein grosser Cyclus von Darstellungen, Scenen des alten und des neuen Testaments (nach Art der Biblia pauperum einander gegenüber gestellt), nebst Figuren von eigenthümlich symbolischer Bedeutung, an den Gewölben der Marienkirche zu Colberg; auch diese entschieden handwerksmässig, doch mit mannigfach geistreichen Motiven in jenen symbolischen Gestalten.[5] Auch die seltene Technik des Mosaiks, wovon wir an der Reliefügur von Marienburg bereits ein Beispiel kennen lernten, hat in dieser Zeit noch eine grosse Darstellung des Weltgerichts am Dom zu Prag und eine Marter des Evangelisten Johannes am Dom zu Marienwerder aufzuweisen. — (Der Wandgemälde der böhmischen Schule wird im Folgenden gedacht werden.)

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung der deutschen Tafelmalerei dieser Zeit. Noch die Bilder seit Anfang des 14. Jahrhunderts zeigen keine sonderliche künstlerische Entwickelung, obwohl wir an ihnen nicht selten den Ausdruck einer klaren kindlichen Offenheit und Unschuld mit Glück erstrebt sehen. Ein paar Beispiele der Art sieht man im Berliner Museum; manche, zum Theil doch schon sehr beachtenswerthe Arbeiten in den Kirchen von Nürnberg,[6] im Museum zu Köln, in der Stiftskirche zu Oberwesel (hier die Flügel des Hochaltares vom Jahr 1331), in der Domkapelle zu Goslar, im Besitz des Hrn. Ober-Regie-

[1] Sendschreiben von C. Grüneisen im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, No. 96. — [2] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, S. 10. Kunstblatt 1855, S. 363, 426. (Mittheilung von Mauch, wonach diese Gemälde noch dem 14. Jahrhundert angehören.) — [3] Näheres Fr. Kugler, Kl. Schriften II, 349. — [4] Es ist die Malerei im südlichen Kreuzflügel. Ueber diese und die Uebrigen vgl. Kl. Schriften I, 140 u. Kunstblatt 1845, Nr. 54. (Mittheilung von v. Quast.) — [5] Pommersche Kunstgeschichte, S. 182; Kl. Schriften I, 790. — [6] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I. (Erzgebirge und Franken.) Ein periegetisches Hauptwerk über deutsche Kunst. — Derselbe im Kunstblatt 1850, S. 149 ff., 289 ff., besonders über böhmische Miniaturen. — Kl. Schriften II, 180. 286. 524 u. a. a. O.

rungsrathes Bartels zu Berlin, an den bemalten Theilen des oben genannten Altarschreines zu Altenberg a. d. Lahn, u. a. a. O. — Erst von der Mitte des 14. Jahrhunderts ab treten uns diese Werke als die Erzeugnisse namhaft bedeutsamer Schulen entgegen, als sie schon nicht mehr ausschliesslich die Deckel von Altarschreinen bildeten, sondern für öffentliche wie Privatandacht als Hauptbestandtheile des Schmuckes von Altären etc. mit Liebe und Aufwand gearbeitet wurden.

Die erste namhafte Malerschule der deutschen Kunst, die wir bis jetzt näher kennen, ist die von Böhmen, welche besonders unter der Regierung Kaiser Karls IV. (1346—78) in Blüthe stand. Als die Hauptmeister dieser Schule werden Nicolaus Wurmser von Strassburg, Kundze und Theodorich von Prag genannt. Ihre Werke haben eine grosse Weichheit, besonders in der Behandlung der Farbe; dagegen mangelt es ihnen gar häufig an edlerem Formensinn und die Bildungen erscheinen zumeist plump, schwerfällig und selbst roh. Die besseren Arbeiten, die sich auch zum Theil einer höheren Anmuth annähern, sind die, welche man dem Theodorich zuschreibt.[1] Die Mehrzahl ihrer Malereien (Tafel- und Wandbilder) findet sich auf dem Schlosse Karlstein, unfern von Prag, wo die Kirche, die Katharinenkapelle, die Kreuzkapelle und das Stiegenhaus noch fast den ganzen malerischen Schmuck behalten haben;[1] andre in der Wenzelkapelle des Domes von Prag, in der Theinkirche, in der dortigen ständischen Galerie, in der Gemäldesammlung des Stiftes Strahow ebenda, im Kreuzgang von St. Hieronymus in Emmaus ebenda (Menge von Wandmalereien), in der k. k. Gallerie zu Wien; auch die Kirche zu Mühlhausen am Neckar (durch einen Prager Bürger gestiftet) besitzt einige Bilder der Art. Die in der Burg Neubaus ausgeführten Wandgemälde aus der St. Georgs-Legende sind ein Werk aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, das den allgemeinen Stylcharakter der damaligen deutschen Malerei anmuthig ausgeprägt zeigt.[2]

Eine zweite, bedeutendere Schule lässt sich seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Nürnberg nachweisen,[3] obwohl wir keinen Malernamen kennen. Unter der Einwirkung der trefflichen, oben erwähnten Sculpturen Sebald Schonhofer's und andrer Meister bildete sich hier auch in der Malerei ein Styl aus, in welchem das plastische Element, die allseitige Bezeichnung der Formen wesentlich vorherrscht. Eine edle und strenge Auffassung verbindet sich hier mit einer nachdrücklichen Modellirung und tiefem, gesättigtem Colorit; die Bildung der Gestalten ist anmuthig und schlank, die der Köpfe hie und da von idealer Schönheit. Die vorzüglichsten Werke sind: Der Imhoff'sche Altar

[1] Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 497, vergl. 495. — Ueber das grosse Mosaik, welches Kaiser Karl IV. 1370 durch einen unbekannten Meister an der Südseite des Domes anbringen liess, vergl. Ambros, der Dom von Prag, S. 272. Es enthält ein Weltgericht, in der Mitte die Schutzpatrone von Böhmen vor Christus knieend. — Ueber die Malereien der Wenzelkapelle vergl. S. 189 u. ff.; die Passionsbilder zeigen einen kenntlichen giottesken Einfluss, die Legende St. Wenzels dagegen eine totale Umarbeitung vom Anfang des 16. Jahrhunderts. — [2] Wocel, in den Denkschriften der k. k. Akademie der Wissenschaften. Bd. X. Mit Abb. — [3] Waagen, Kunstwerke u. Künstler, I, S. 163, ff. — v. Rettberg, Nürnberger Briefe, S. 176, ff. Ders. in „Nürnbergs Kunstleben“, S. 28, 34, 47 ff. —

(nach 1361, oder erst 1418—22?) auf der Burg, eine Madonna mit Donatoren in der Lorenzkirche, der Tucher'sche Altar in der Frauenkirche, der Volkamer'sche Altar in St. Lorenz (1406), der Haller'sche Altar in St. Sebald, ausserdem mehrere Grabtafeln in verschiedenen Kirchen und die Flügelbilder eines Altares im Berliner Museum.

Am spätesten entwickelt sich die Schule von Köln.[1] Hier hatte allerdings die Malerei schon seit der Frühzeit des gothischen Styles eine gewisse Bedeutung gehabt; einen eigenthümlich glänzenden Aufschwung aber gewahren wir (unsern bisherigen Kenntnissen zufolge) erst seit den letzten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. In dieser Zeit tritt sie uns plötzlich in einer eigenthümlichen Vollendung entgegen. Auch hier sehen wir jene Weichheit, besonders was die Farbenbehandlung anbetrifft, vorherrschend; aber sie entwickelt sich zum wärmsten Schmelz, zur gesättigsten Fülle des Auftrages, doch so, dass die Farben noch immer wie durch einen duftigen Schleier etwas in die Ferne gerückt erscheinen. Zugleich aber ist die Zeichnung, im Gegensatz gegen das Plumpe in den Werken der böhmischen Schule, bereits aufs Edelste durchgebildet; und wenn sie statt der Freiheit der Naturformen auch zum Theil noch mehr conventionellen Stylgesetzen folgt, so zeigt sich doch stets darin das lauterste Gefühl; zu bemerken ist, dass die Formen, besonders die des Gesichtes, insgemein etwas Rundliches haben. Diese äusseren Elemente der Darstellung dienen, was das Wichtigste ist, dem holdesten Liebreiz, der zartesten Stimmung des Seelenlebens zum Ausdrucke; es sind Gestalten himmlischer Reinheit und ungetrübten Friedens. Wo jedoch diese Schule über die Schilderung der Zustände hinaus in das Gebiet der That übergeht, fehlt die Energie, und bei der Darstellung des Bösen wird sie burlesk.

Man unterscheidet in den Werken der Schule die Thätigkeit zweier vorzüglich begabter Meister, denen sich die Uebrigen zumeist nur als Nachfolger anschliessen; und man hat in ihnen, nicht ohne Grund, zwei vorzüglich gerühmte Künstler jener Zeit, von denen eine, obschon auch nur geringe Nachricht auf uns gekommen ist, erkannt. Der ältere von beiden ist Meister Wilhelm (wahrscheinlich des Namens Herle), der um das Jahr 1380 blühte.[2] Von dem einzigen Werke, das man ihm mit Bestimmtheit zuschreiben kann, den zwischen 1370—80 gemalten Wandbildern im Hansesaal des Rathhauses zu Köln,[3] sind nur geringe Ueberreste, einige männliche Köpfe von würdigem Ausdruck, erhalten. Sodann werden ihm mit Wahrscheinlichkeit folgende Werke beigelegt: Ein Wandbild an dem Grabmale Cuno's von Falkenstein, Erzbischofes von Trier, in der Castorkirche zu Coblenz vom Jahr 1388; — ein Theil der zierlichen Malereien an dem (schon genannten) Altar in der Johanniskapelle des Domes von Köln, früher in der Kirche der h. Clara; — ein Altar im städtischen Museum von Köln, Madonna mit Heiligen, auf den Aus-

[1] Fr. Kugler, Kl. Schriften II, 288 ff. 350 ff. 524. — Kunstbl. 1854, S. 164 ff. (Mittheilungen von Waagen); ferner: Merlo's Forschungen, und über dieselben Kunstbl. 1850, S. 140 und 1853, S. 49. — Schnaase, Kunstgesch. VI, S. 409 ff. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 60 (2, 3, 4). — [3] Vergl. Dr. Ennen, in den Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein. Heft 7.

senseiten der Flügel die Verspottung Christi; das höchst anmuthvolle Bild der h. Veronika in der Pinakothek von München; — ein Wandgemälde, Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und vier Heiligen, in der Sakristei von St. Severin zu Köln; — zwei Tafeln mit weiblichen Heiligen in der Morizkapelle zu Nürnberg; — und eine Tafel mit 35 kleinen Bildern der Geschichte Christi im Berliner Museum. Von Zeitgenossen und Nachfolgern des Meisters enthalten das Museum, die Kirchen



Tafelbild der Kölner Schule. (Nach dem Original im Berliner Museum.)

und die Privatsammlungen von Köln, das Berliner Museum, die Pinakothek zu München u. s. w. zahlreiche Bilder; ein interessantes Altärchen befand sich im Besitz des Herrn Bauinspektors von Lassaulx zu Coblenz. — Den zweiten grossen Künstler der Schule benennt man als Meister Stephan (Lothener oder richtiger Lochner);[1] er ist mittelbar oder unmittelbar Schüler des Vorigen, übertrifft diesen aber durch grössere Tiefe und Kraft und durch einen mehr entwickelten Natursinn, der sich offenbar an die inzwischen emporgekommene flandrische Schule anlehnt und stellenweise selbst deren täuschende Naturtreue erstrebt und erreicht. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind in ihrer historischen Folge: Die Bruchstücke eines Altarwerkes aus Heisterbach (bei Bonn), wozu eine Geisselung und eine Grablegung im Museum zu Köln, viel-

[1] Vgl. Dr. Ennen im Kölner Domblatt Decbr. 1857.

leicht auch eine höchst anmuthige h. Ursula auf blauem Grunde, ebenda, gehört; — das sogenannte Kölner Dombild, früher in der Kapelle des



8. Ursula mit ihren Jungfrauen. Vom Kölner Dombild. (Nach dem Stich von Massau.)

dortigen Rathhauses, vom Jahre 1426;[1] ein grossartiges und wundersam schönes Werk, welches die Schutzpatrone der Stadt darstellt: auf dem

[1] Denkmäler der Kunst, T. 60 (6, 7, 8). — Vielleicht hat Stephan überhaupt erst später um die Mitte des Jahrhunderts geblüht, und dann würde auch das

Mittelbilde die Anbetung der h. drei Könige, auf den Seitenbildern die h. Ursula mit ihren Jungfrauen und den h. Gereon mit seinen Kriegsgesellen, auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung Mariä; — eine kleine, überaus anmuthige Madonna mit Engeln im Besitz des Hrn. von Herwegh zu Köln; — vielleicht auch zwei Tafeln der Münchener Pinakothek, je drei Heiligenfiguren enthaltend; endlich, etwa aus seiner früheren Zeit, die grosse Madonna im Priesterseminar zu Köln.[1] — Von Schülern Stephans mögen z. B. die schon erwähnten Wandmalereien im Dom zu Frankfurt a. M. herrühren, ausserdem Verschiedenes in den obengenannten Sammlungen, so u. a. ein Altarwerk aus der Laurentiuskirche zu Köln, gegenwärtig zerstreut: das Mittelbild mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kölner Museum; die inneren Seitenbilder mit dem Martyrthum der zwölf Apostel im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; die äusseren Seitenbilder, auf deren jedem drei Heilige, in der Pinakothek zu München. Anderes in St. Ursula zu Köln, im Mus. zu Darmstadt etc.

Als eine dritte namhafte Schule der deutschen Malerei dieser Epoche haben wir die von Westphalen anzuführen. Sie erscheint in ihren früheren Leistungen, welche der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts angehören, als eine Abzweigung der Schule von Köln. Zeugnisse dafür sieht man an einigen Bildern im Museum von Münster; Anderes in der Marienkirche und Rainoldskirche zu Dortmund, in der Paulskirche zu Soest etc. Ausserdem ist hier ein colossales Altarwerk in der Bibliothek zu Göttingen zu erwähnen, welches 1424 für die dortige Paulinerkirche von einem Mönche Heinrich von Duderstadt gemalt wurde und ebenfalls die weite Ausbreitung des kölnischen Styles beweist. — Andre Bilder aus verschiedenen Epochen der altwestphälischen Schule befanden sich in den Sammlungen des Regierungsrathes Krüger zu Minden und des Regierungsrathes Bartels zu Berlin, wovon die erstere im Jahr 1854 nach London an die Nationalgalerie verkauft worden ist.

Italien.

Die Malerei ist diejenige Kunst, die sich in Italien, in der in Rede stehenden Entwickelungsperiode, einer vorzüglich reichen Ausbreitung erfreute.[2] Neben den Altargemälden tritt uns hier eine grosse Menge von Wandmalereien entgegen, zu deren Ausführung die besondre Beschaffenheit der italienisch-gothischen Architektur eine willkommene Gelegenheit bot; mit eigenthümlichen und tief bedeutsamen Zügen entfaltet sich in diesen Werken jene Gefühls- und Anschauungsweise, welche den Kunst-Charakter der gesammten gothischen Periode bedingt. Zugleich gewinnen hier die künstlerischen Individualitäten ein noch schärfer bezeichnetes

Dombild in diese Zeit fallen. (Waagen, im Kunstbl. 1854, S. 164, ff., wo auch vorzüglich schöne Miniaturen dieser Schule in einem Gebetbuch der Bibliothek von Darmstadt erwähnt werden.)

[1] Vgl. W. Lübke in d. Kunstblatt 1855. S. 157 u. Schnaase, VI, S. 431 mit Abbild. — [2] Vgl. Geschichte der Malerei, etc. I, S. 301, ff. (woselbst die weiteren Nachweise). — J. Burckhardt, der Cicerone. — Gio. Rosini, storia della pittura italiana (Uebersicht durch wohlgewählte Umrissblätter). — S. d'Agincourt, Denkm. d. Malerei. U. a. m.

Gepräge, und die verschiedenen Schulen sondern sich demgemäss auf eine deutlich erkennbare Weise von einander. Doch ist zu bemerken, dass der gothische Styl in die italienische Malerei noch später eingeführt ward als in die Sculptur. Ohne Zweifel geschah dies nach dem Vorbilde und unter wesentlichem Einfluss der letzteren; dabei aber finden wir, dass auch, als ein besondres fremdländisches Element, die in Frankreich geübte Miniaturmalerei des gothischen Styles für die weitere Entwickelung der italienischen Malerei wirksam war. Das französische Herrschergeschlecht, welches seit Karl von Anjou (seit 1266) den Thron von Neapel inne hatte, bietet für dies Verhältniss die natürliche Vermittelung; eine Handschrift des Tristan, aus der späteren Zeit des 13. Jahrhunderts, die mit zahlreichen und sehr beachtenswerthen Bildern gothischen Styles geschmückt und in Italien, höchst wahrscheinlich am Hofe von Neapel entstanden ist, (gegenwärtig in der Pariser Bibliothek)[1] gibt dafür ein interessantes Zeugniss. — Was im Verlauf des 14. Jahrhunderts an italienischen Miniaturmalereien gefertigt ward, schliesst sich im Wesentlichen denjenigen Richtungen an, die an den grösseren Werken dieses Faches bemerklich werden. Vorläufig mag hier indess eines namhaften florentinischen Miniaturmalers, des Don Silvestro, gedacht werden, der um 1350 blühte und dessen Arbeiten höchlichst gerühmt werden.[2]

Wie in der Sculptur, so gehört auch in der Malerei des gothischen Styles die ausgedehnteste und erfolgreichste Thätigkeit Toskana an. In der toskanischen Malerei dieser Periode treten zwei Hauptrichtungen oder Schulen auseinander; der Mittelpunkt der einen ist Florenz, der der andern Siena. Der Unterschied zwischen beiden Richtungen beruht vornehmlich darin, dass bei den Florentinern und bei den Künstlern, welche ihnen folgten, eine eigenthümliche Regsamkeit und Rüstigkeit des Geistes sichtbar wird, dass sie mit lebendig bewusstem Sinn auf das Leben in seinen mannigfach wechselnden Erscheinungen eingehen und jenes Verhältniss des Irdischen zum Geistigen in reichen dichterischen und allegorischen Darstellungen aussprechen; während die Sieneser mehr eine tiefe Innerlichkeit des Gefühles offenbaren, die nicht jenes Reichthumes der Gestalten bedarf, die im Gegentheil (soweit es das Gesetz des gothischen Styles erlaubt) mehr an den überlieferten Gebilden festhält, aber diese mit liebevoller Wärme durchdringt und verklärt. Bei jenen ist es somit das Gedankenreiche der Composition und das Streben nach Charakteristik, bei diesen die seelenvolle Anmuth der einzelnen Gestalten, was als vorzüglich bedeutend in ihren Werken erscheint. Natürlich konnte dabei eine mannigfaltige Wechselwirkung nicht ausbleiben, so dass die beiden Richtungen nicht überall mit gleicher Schärfe von einander zu sondern sind.

Der erste grosse Meister der florentinischen Schule,[3] der den

---

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 315. — [2] S. die Beilage zum VI. Bande des Lemonnier'schen Vasari. — Die grosse und massenhafte Miniaturmalerei beginnt doch erst mit dem 15. Jahrhundert. — [3] Kupferwerke nach Gemälden der florentinischen Schule (ausser den obengenannten): Kuhbeil, Studien nach altflorentinischen Meistern. — Sammlung von Lasinio nach ebendenselben. — Lasinio, pitt. a fresco del campo santo di Pisa. — Denkm. d. Kunst, T. 62. 63.

gothischen Styl befolgte, ist Giotto, Sohn des Bondone (1276—1336). Wir haben dieses Künstlers bereits unter den Baumeistern und Bildhauern der Zeit gedacht; seine Haupttthätigkeit gehört dem Fache der Malerei an. Werke dieser Art von seiner Hand finden sich in den verschiedensten Gegenden Italiens, indem Städte und Herren wetteifernd um ihren Besitz bemüht waren. In den Gemälden Giotto's (wie an den, unter seiner Leitung gefertigten Sculpturen am Glockenthurme des Domes von Florenz) tritt zuerst jene tiefbedeutsame und ernste Gedankenfülle hervor, welche der florentinischen Kunst ihre Richtung vorzeichnete; mit grossartiger Energie weiss er den Gegenstand seiner Darstellung zu erfassen, ihn in lebendiger Charakteristik zu gestalten. Dies zwar nur in den allgemeineren, für das Ganze des Gedankens wirksamen Zügen; eine zarte Durchbildung bis in das einzelne Detail hinab lag ausserhalb seiner künstlerischen Bestrebungen, und selbst auf die Entfaltung einer edleren Schönheit kam es ihm im Wesentlichen nicht an; im Gegentheil kehren bei ihm (namentlich in den Gesichtsbildungen) gewisse, fast unschöne Typen sehr häufig wieder; man dürfte, wenn man seine Werke in ihren Einzelheiten anatomisirt, sogar geneigt sein, sie als einen Rückschritt im Verhältniss zu den Leistungen des Duccio, selbst des Cimabue, zu betrachten. Anders aber ist es, wenn man seine Werke in ihrer grossartigen Ganzheit betrachtet; und vornehmlich nur seine grossräumigen Malereien geben den Maassstab für seinen Geist und für sein Talent. Hier zeigt es sich, bis zu welchem Grade Giotto neu und schöpferisch war; die wichtigsten Bedingungen aller Composition, die vollkommen lebendige Bezeichnung des Momentanen, die edle Anordnung im Raum, die sprechende Entwickelung des Vorganges sind hier zuerst entschieden für die Kunst gewonnen. — Zu diesen Werken gehört zunächst der colossale Cyclus von Wandmalereien, welche er im noch jugendlichen Alter (1308) im Oratorium S. Annunziata dell' Arena zu Padua ausführte.[1] Sie stellen die Geschichte der heiligen Jungfrau, mit Einschluss des Lebens ihrer Eltern und ihres göttlichen Sohnes dar; im Chore des Kirchleins den Tod und die Verklärung der Jungfrau, und, diesen Darstellungen gegenüber, an der Eingangswand, das jüngste Gericht und unter demselben die allegorischen Gestalten der Tugenden und der Laster; die letzteren in sinnreicher Gegenüberstellung und Entwickelung des Gedankens. — Sodann die Malereien an dem Theil des Gewölbes der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, welcher sich über dem Grabe des heil. Franciscus befindet. Diese enthalten, in eigenthümlich geistreichen Allegorieen, die drei Gelübde des Franciscanerordens und eine Darstellung des hl. Franciscus in himmlischer Verklärung; in poetischer Weise ist namentlich das Gelübde der Armuth ausgeführt, indem man hier, unter sinnvoller Umgebung, den hl. Franciscus vorgestellt sieht, der durch Christus mit der Armuth, als seiner Braut, vermählt wird. Zu diesem Bilde hatte Dante's göttliche Komödie[2] den Anlass gegeben; es ist zu bemerken, dass die ganze, diesem Gedichte zu Grunde liegende Anschauungsweise auf die

[1] Selvatico, sulla cappellina degli scrovigni nell' arena di Padova. — E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — [2] Paradies, XI. v. 58, ff.

Richtung der florentinischen Malerei jener Zeit überhaupt von mannigfachem Einfluss gewesen zu sein scheint. (In der Oberkirche von S. Francesco ist eine Reihenfolge von Wandgemälden aus dem Leben desselben Heiligen, welche zum Theil ebenfalls dem Giotto, doch mit grösserm



Aus Giotto's Gemälden in der Cap. dell' Arena zu Padua. (Nach Förster.)

Recht dem Parri Spinelli zugeschrieben werden.) — Dann ist noch ein grosses Mosaik zu nennen, in der Vorhalle der jetzigen Peterskirche zu Rom, welches nach Giotto's Zeichnung von Pietro Cavallini ausgeführt ward; es stellt die Kirche unter dem Bilde eines Schiffes auf sturmbewegtem Meere dar und bildet das, schon in altchristlicher Zeit gebräuchliche Symbol wiederum zu einer umfassenden Allegorie aus.[1] —

[1] Ausserdem sind von Cavallini noch als selbständige Arbeiten die Mosaiken

Sonst ist von Wandgemälden, als deren Verfertiger man Giotto nennt, noch eine Madonna, umgeben von König Robert und seiner Familie, im ehemaligen Refectorium von S. Chiara zu Neapel[1] und ein grossartiges Abendmahl im Refectorium von S. Croce zu Florenz anzuführen; doch ist ihm dies letztere Werk neuerlich abgesprochen und dem Taddeo Gaddi zugeschrieben worden. Ferner die Fresken zweier Kapellen derselben Kirche und die bedeutenden Reste in der Kapelle des Palazzo del Podestà, mit dem Bildniss Dante's.[2] Für andre Arbeiten, die man ihm bisher beilegte, hat man gegenwärtig mit grösserer Sicherheit die Namen andrer Künstler aufstellen können. — Der inhaltvolle Gemäldecyklus an einem Gewölbe der kleinen Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel,[3] welchen man früher auf Giotto zurückführte, ist sicher nicht von ihm, sondern von einem allerdings bedeutenden Giottisten ausgeführt. Es sind Darstellungen der sieben Sakramente und ein allegorisches Bild der Kirche, Werke voll Tiefsinn, mit dem sich eine charaktervolle Auffassung des Lebens verbindet.

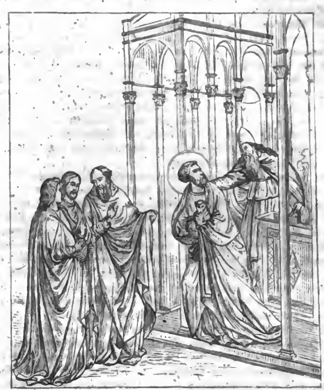
Die wenigen Altartafeln, die sich von Giotto's Hand erhalten haben, gewähren, wie dies aus seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hervorgeht, ein geringeres Interesse. Enige davon sind mit seinem Namen bezeichnet: Die eine, eine Krönung der Maria, befindet sich in der Kirche S. Croce zu Florenz; von der andern wird das Mittelbild, eine Madonna, in der Galerie der Brera zu Mailand, die Seitentafeln mit Heiligen und Engeln in der Pinakothek von Bologna aufbewahrt; eine dritte, aus S. Francesco zu Pisa, jetzt im Louvre zu Paris, zeigt den h. Franciscus, der die Wundmale empfängt, darunter eine Predella mit drei kleinen Darstellungen. Die Sacristei der Peterskirche zu Rom bewahrt verschiedene Tafeln, welche einen Altarschmuck in derselben Kirche bildeten. Dann ist eine Reihe von sechsundzwanzig kleinen Tafeln zu nennen, welche, zum Theil wiederum in geistreicher Weise, Scenen aus dem Leben Christi und des h. Franciscus enthalten. Ursprünglich für die Sacristei von S. Croce zu Florenz gemalt, befinden sich gegenwärtig zwanzig von ihnen in der dortigen Akademie, zwei im Berliner Museum, vier im Privatbesitz. — Endlich ist noch eine Handschrift mit Miniaturen anzuführen, welche ebenfalls als Giotto's Arbeit gelten; die Handschrift enthält das Leben des h. Georg und wird im Archiv der Peterskirche zu Rom bewahrt.

An Giotto schliesst sich eine beträchtliche Anzahl andrer (obschon zum Theil nicht namentlich bekannter) Künstler an. Unter seinen eigentlichen Schülern ist als der bedeutendste Taddeo Gaddi (geb. um 1300) hervorzuheben. Dieser Künstler zeigt ein besondres Talent in der Darstellung anmuthvoller, mehr idyllischer Momente des Lebens, welches durch eine zart ausbildende und beendende Technik unterstützt wird. Als das Hauptwerk seiner Hand, worin diese Vorzüge hervortreten, sind

an der Wand der Chornische von S. Maria in Trastevere in Rom, das Leben der Maria, erhalten, die der Façade von St. Paul dagegen bei dem grossen Brande (1823) untergegangen.

[1] Abgebildet in H. W. Schulz's Denkmälern Unter-Italiens. — [2] Dies und Anderes herausg. von der Arundel-Society. — [3] St. d'Aloe, peintures de Giotto.

die Wandmalereien mit dem Leben der Maria zu nennen, die er in S. Croce zu Florenz (Kapelle Baroncelli) ausführte, (von einem guten Nachahmer seiner Richtung ist ein zweites Leben der Maria und das der M. Magdalena in der Sacristei von S. Croce gemalt. Zu den bedeutendsten Werken, jedoch, welche die Nachfolge Giotto's hervorrief, gehören die, von Taddeo und dem Sieneser Simone di Martino (seit 1323 bis nach 1355) gefertigten Wandgemälde des Kapitelsaales (der sog. Kapelle der Spanier) bei S. Maria Novella zu Florenz. An der Altarwand ist



Von den Wandgemälden des Taddeo Gaddi in St. Croce zu Florenz. (Nach Lasinio.)

hier die Passionsgeschichte Christi gemalt; an der Wand zur Linken des Eintretenden ein Bild der Weisheit der Kirche, als Hauptfigur der heil. Thomas von Aquino, mit mannigfaltiger symbolischer und allegorischer Umgebung, — ein überaus grossartiges, tiefsinniges und ergreifendes Werk; an der Wand zur Rechten die Kirche in ihrer weltlichen Thätigkeit, wobei besonders der Orden der Dominikaner hervorgehoben wird. Die Gemälde an der Eingangsseite sind grossen Theils erloschen; die am Gewölbe haben speziellen Bezug auf die einzelnen Wandbilder. Zierliche Altartafeln von Taddeo Gaddi sieht man in der Akademie von Florenz und im Museum von Berlin. — Der Sohn des Taddeo, Angiolo Gaddi,

erscheint als ein handwerklich tüchtiger und keineswegs talentloser Nachahmer des Giotto, dem es jedoch zumeist an Maass, sowie an Ernst und Vertiefung gebricht; von ihm rühren die Wandmalereien im Chor von S. Croce zu Florenz (die Legende des h. Kreuzes) und die in der Kapelle des heil. Gürtels in der Kathedrale von Prato (Geschichte der Maria und ihres Gürtels) her. — Ein ähnlicher Nachahmer ist Giottino, eigentlich Tommaso di Stefano. Legende des h. Silvester in S. Croce zu Florenz, Kapelle Bardi; Krönung der Maria in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi.)

Neue und bedeutsame Erscheinungen treten in der florentinischen Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hervor. Unter ihnen sind vorerst die Werke des Giovanni da Melano (wahrscheinlich aus Mailand) zu nennen, eines Schülers des Taddeo Gaddi, der mit der Zartheit seines Meisters zugleich, fast abweichend von der florentinischen Richtung, eine tiefe Innigkeit des Ausdruckes verbindet und ausserdem an Abrundung und Ausbildung der Formen seinen Zeitgenossen überlegen ist. Von ihm das Leben der Maria an einem Gewölbe im Querschiff der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, ein Altarwerk aus acht Tafeln, ehedem im Querschiff von Ognissanti zu Florenz und eine unbedeutende Pietà in der Akademie ebendaselbst.

Noch bedeutender und als zu den grossartigsten Leistungen der florentinischen Kunst gehörig erscheinen die Malereien des Andrea di Cione (Orcagna, gest. 1376, dessen bereits bei der Architektur und bei der Sculptur gedacht ist. Unter diesen Werken sind zunächst die in S. Maria Novella (Kap. Strozzi) zu Florenz befindlichen hervorzuheben. Das Altarbild dieser Kapelle, der Erlöser und Heilige, trägt seinen Namen und die Jahrzahl 1357; an der Fensterwand der Kapelle hat er das jüngste Gericht, an der Wand zur Linken das Paradies — Christus und Maria, von Engeln umgeben, und Schaaren von Heiligen und Seligen — gemalt. Ein hoher und edler Schönheitssinn geht durch diese Darstellungen, die durch die Tiefe und Kraft des Ausdrucks fesseln; dabei ist die Technik auf's Sorgfältigste durchgebildet. Dem Paradies gegenüber, auf der rechten Seitenwand, ist die Hölle gemalt, ein ganz unkünstlerisches Werk, das man dem Bruder des Andrea, dem Bernardo Orcagna, zuschreibt. — Minder vollendet in der Technik und minder zart im Gefühle des Einzelnen, aber höchst grossartig in der Entwicklung des Gedankens sind zwei kolossale Wandgemälde des Campo Santo zu Pisa, die ebenfalls dem Andrea zugeschrieben werden. Das eine von ihnen führt den Namen „der Triumph des Todes", es enthält, in mehreren Scenen, eine ergreifende Darstellung, wie alle Lust und alle Herrlichkeit der Welt dem Graus des Todes zu erliegen bestimmt ist; man kann dies Werk als ein gemaltes Gedicht bezeichnen, und in der That übertrifft es in seiner dichterischen Kraft vielleicht alle übrigen Leistungen der gothischen Periode. Das zweite Bild stellt das jüngste Gericht vor; auch dies zeigt dieselbe Tiefe und Energie des Gedankens, zugleich ist es durch die hohe Majestät der Composition ausgezeichnet und in der letzteren auf geraume Zeit das Vorbild für ähnliche Darstellungen gewesen. Ein drittes, wiederum weniger erfreuliches Bild, welches die Hölle vorstellt, wird auch

hier dem Bernardo zugeschrieben. — Eins der bedeutendsten Tafelbilder Orcagna's ist die grosse Krönung der Jungfrau, aus S. Pietro maggiore zu Florenz, jetzt in der National-Gallerie zu London.

Den ebengenannten Bildern reiht sich im Campo Santo von Pisa noch eine bedeutende Anzahl andrer Werke gothischen Styles an. Diese enthalten die vorzüglichsten Beispiele für die weitere Entfaltung der Richtung der florentinischen Schule. Vorerst sind indess ebendaselbst noch einige Bilder zu nennen, welche dem Triumph des Todes vorangehen und einem älteren Meister (nach Vasari von Buonamico Buffalmaco) herrühren; sie stellen Scenen aus der Geschichte Christi dar.—



Aus dem Triumph des Todes von Orcagna. (Nach Lasinio.)

Auf die Hölle des Bernardo Orcagna folgt sodann eine grosse und sinnreiche, in der starren Anordnung, dem Mangel an Perspektive noch ganz an byzantinische Vorbilder sich anschliessende Darstellung des Lebens der Einsiedler in der thebanischen Wüste; als Verfertiger desselben wird der Sieneser Pietro Lorenzetti (von Vasari irrthümlich Laurati genannt) wohl mit gutem Grunde angegeben. — Dann folgen Geschichten des heil. Ranierus; die oberen Bilder, welche diese Geschichten enthalten, sind zwischen 1360 und 1370 von einem nur handwerklich tüchtigen Maler gefertigt, der, wenn er wirklich Symon von Siena geheissen, mit Simone da Martino nur Namen und Vaterstadt gemein hat; die unteren edler durchgebildeten um 1386 von Antonio Veneziano. — Ferner die Geschichten der H. H. Ephesus und Potitus, gegen den Schluss des Jahrhunderts von Spinello Aretino gemalt und durch grosse Energie in der Auffassung und lebendigen, scharf bezeichnenden Ausdruck der Gemüthsbewegungen ausgezeichnet. Von demselben überaus fruchtbaren Künstler rühren im öffentlichen Palaste zu Siena die Geschichten des Zwiespaltes zwischen Kaiser Friedrich I. und Papst Alexander III. her, sowie in der

Sakristei von S. Miniato bei Florenz die sorgfältiger ausgeführten und trefflich erhaltenen Geschichten des h. Benedikt. Ein von ihm in der Kirche S. Maria degli Angioli zu Arezzo gemalter Sturz der bösen Engel ist nicht mehr vorhanden. Tafelbilder seiner Hand finden sich an mehreren Orten, z. B. im Museum von Berlin. — Auf die Wandgemälde des Spinello folgen im Campo Santo von Pisa Darstellungen der Geschichte des Hiob, 1370—1372 von Francesco da Volterra gemalt (fälschlich dem Giotto zugeschrieben); sie entwickeln ein kräftiges, grossartig bewegtes Leben. — Endlich sind, ebendaselbst, noch die Geschichten der



Martyrium des h. Ephesus, von Spinello Aretino. (Nach Lasinio.)

Genesis zu nennen, am Schlusse des 14. Jahrhunderts wahrscheinlich von Pietro di Puccio gemalt (von Vasari dem Buffalmaco zugeschrieben); auch diese sind ebenso durch frische Auffassung des Lebens, wie durch die ernste Durchbildung anziehend.

Noch ist hier ein bedeutender, aber wenig bekannter Meister, der Florentiner Nicola di Pietro, zu erwähnen, der um 1390 in dem Kapitelsaale des Klosters S. Francesco zu Pisa die Passionsgeschichte Christi malte. So wenig von diesen Werken gegenwärtig noch erhalten ist, so erkennt man darin doch eben so viel Schönheitssinn, wie Tiefe und Innerlichkeit des Ausdruckes. Von demselben Künstler ist eine Halle des Franciskanerklosters zu Prato, namentlich mit Darstellungen aus der Geschichte des Matthäus, gemalt, sowie vermuthlich auch einige Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz; diese Werke sind jedoch minder vollendet, als die ebenge-

nannten von Pisa. — Einer der letzten Florentiner von Giotto's Richtung, Lorenzo di Bicci, welcher bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebte, wiederholt die Typen der Schule in einer mittelmässigen, aber durch milden Ausdruck ansprechenden Weise. Das Tüchtigste, was von ihm vorhanden, ist die Darstellung einer Kircheinweihung in der Loggia von S. Maria nuova zu Florenz; ausserdem sieht man eine Reihe von Aposteln und Heiligen in den Kapellen am Querschiff und Chor des Domes und ein Altarbild in den Uffizien.

Unter den Meistern der Schule von Siena ist zunächst Ugolino da Siena (gest. 1339) zu nennen. Dieser Künstler bezeichnet den Uebergang von der älteren Richtung des Duccio zu der in Rede stehenden Periode. Sein Hauptwerk war ein aus vielen Tafeln bestehendes Werk auf dem Hochaltar von S. Croce zu Florenz; dasselbe ist zerstreut worden; ein Theil der Tafeln befand sich neuerlich in der Sammlung von Young Ottley zu London.[1]

Der bedeutendste Meister dieser Schule ist Simone di Martino, fälschlich Simone Memmi genannt (1276 (?) bis 1344). Seine Gemälde bilden den entschiedensten Gegensatz gegen die seines florentinischen Zeitgenossen Giotto. Nicht die Fülle der Ideen, nicht der rege Sinn für die wechselvollen Gestalten des Lebens ist es, was in ihnen zur Erscheinung kommt; wohl aber ein zartes, fast verklärtes Seelenleben, das seinen Gestalten den Ausdruck einer innig rührenden Sehnsucht und Hingebung verleiht, das die anmuthvollste Bildung der Form, die mildeste Färbung, die liebevollste und sinnigste Ausführung — alles dies zwar innerhalb jener Gränzen des gothischen Styles — zur Folge hat. Uebrigens findet man seine Werke nicht häufig. Namentlich sind anzuführen: das grosse Wandbild einer von Heiligen umgebenen Madonna im Gerichtssaale des öffentlichen Palastes zu Siena, um 1330 gemalt; — ein Altärchen, Madonna mit zwei Heiligen, in der Akademie von Siena; ein bezeichnetes Altarbild in mehreren Abtheilungen in S. Domenico zu Orvieto; — in S. Lorenzo maggiore zu Neapel die Krönung Roberts I. durch seinen Bruder, den h. Ludwig, nebst andern Thaten des Heiligen, gleichfalls bezeichnet; — eine Verkündigung in der Galerie der Uffizien, von Simone in Gemeinschaft mit seinem Verwandten Lippo Memmi im Jahr 1333 gemalt; — Maria mit Joseph und dem zwölfjährigen Christus, vom J. 1342, in der Liverpool-Institution in England; ein grösseres und ein kleineres Madonnenbild im Berliner Museum; das kleine bezeichnete, aus vier Abtheilungen bestehende Bild im Museum von Antwerpen. — Sodann ein zierliches Miniaturbild (mit seinem Namen) in einer Handschrift des Virgil, die in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand bewahrt wird. Auch scheint Simone an den Miniaturen einer Bilderbibel in der Pariser Bibliothek Theil zu haben; jedenfalls stehen dieselben grossentheils seiner Richtung sehr nahe.[2]) — Von dem ebengenannten Lippo

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I, S. 393. — [2] Derselbe, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 317.

Memmi findet sich ein grosses Wandbild der Madonna mit Heiligen und Engeln (1317) im Stadthause zu S. Gimignano, sodann ein (mit seinem Namen bezeichnetes) höchst anmuthvolles und dem Simone gleichfalls sehr nahestehendes Madonnenbild bei Hofrath Förster in Berlin.

Aus Duccio's Schule hervorgegangen, zugleich aber beeinflusst von Simone, erscheinen dessen Zeitgenossen Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Von ersterem das oben erwähnte alterthümliche Werk im Campo Santo zu Pisa, dessen Gegenstand, das Leben der Einsiedler, er auch in einem zierlichen Bildchen der Uffizien zu Florenz behandelt hat; ebendaselbst findet sich von ihm ein Altarbild der Madonna mit Engeln (1340) und ein andres, die Geburt der Jungfrau (1342) in der Sakristei des Domes von Siena. Sein berühmterer Bruder, Ambrogio di Lorenzo, fertigte die grossen Wandmalereien in der Sala delle balestre des öffentlichen Palastes zu Siena, welche das gute und das schlechte Regiment und die Folgen von beiden vergegenwärtigen; die Composition dieser Darstellungen bewegt sich mehr in der Richtung des Giotto, dabei bekundet dieser Meister ein merkwürdiges Streben nach Mannigfaltigkeit der Physiognomien, nach Lebendigkeit der Bewegungen und des Ausdrucks, und seine geradlinigen Profile offenbaren den eigenthümlichen sienesischen Schönheitssinn. — Mehrere Wandmalereien von ihm wurden vor wenigen Jahren in Francesco zu Siena aufgedeckt. — In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist Berna (oder Barna) hervorzuheben, von dem sich einige Wandmalereien in der Kirche von S. Gimignano erhalten haben.

Noch alterthümlich befangen erscheint Taddeo di Bartolo (1363 bis 1422), welcher aber zugleich jene Innerlichkeit und Milde des Gefühls, jenes fast wehmüthig Schmachtende, das der sienesischen Schule eigen, nicht nur selbst in seinen kleineren Tafelbildern beibehalten, sondern auch nach Perugia auf die Schule von Umbrien verpflanzt hat. Zu seinen früheren Werken gehören einige Tafeln in Perugia, namentlich in der dortigen Akademie (unter diesen ein Altarbild vom Jahr 1404). Andre Tafeln seiner Hand sieht man in der Akademie von Siena. Würdig und ergreifend sind sodann die Wandmalerien, welche er um 1407 in der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena ausführte; sie stellen die Geschichten vom Tode der h. Jungfrau dar. Um 1414 malte er in der Vorhalle vor jener Kapelle eine Galerie von ausgezeichneten Männern des Alterthums; mit diesen Arbeiten trat er jedoch aus seiner Richtung heraus, und sie stehen somit seinen früheren Werken nach.

Die sienesischen Maler, die im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts auftraten, bleiben mehr oder weniger den Typen des gothischen Styles und der Richtung der vorgenannten Meister getreu, zeigen jedoch meistens keinen sonderlichen Grad künstlerischer Kraft. Unter ihnen sind zu nennen: Domenico di Bartolo, ein Verwandter des Taddeo, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, Lorenzo di Pietro, Guidoccio Cozzarelli u. a. Doch ragen einzelne Erscheinungen weit über die Mittelmässigkeit ihrer Zeitgenossen hervor, so der bisher nicht genug gewürdigte Baumeister und Maler Francesco di Giorgio Martini (1439 bis 1502) dessen Bildchen (Akademie von Siena, Uffizien zu Florenz)

sich durch schöne bauliche Hintergründe mit reichlich angebrachten Verzierungen sowie durch treffliche Zeichnung, freundliche helle Farbenstimmung und sorgfältigste Vollendung auszeichnen. So ferner der bis jetzt sehr ungerecht beurtheilte fruchtbare Matteo di Giovanni (blühte 1475), gewöhnlich M. da Siena genannt, dessen Altarbild in dem kleinen Kirchlein Madonna della Neve zu Siena eins der anmuthigsten Werke des zu Ende gehenden 15. Jahrhunderts ist.

Mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts begann in der florentinischen Schule jener entschiedene Umschwung der künstlerischen Entwickelung, welcher, die gothischen Typen beseitigend, ein unabhängiges, naturalistisches Streben hervorrief. Doch blieben einige Künstler in Florenz der älteren Richtung getreu, und namentlich sind deren zwei (beides Mönche) hervorzuheben, welche den gothischen Styl auf's Neue zu einer wundersamen Anmuth zu gestalten und ihn dabei, in gewissem Betracht, mit den neuen Anforderungen der Zeit auszugleichen wussten. Der eine von diesen ist der Camaldulenser-Mönch Don Lorenzo. Von ihm ist zunächst ein grosses Altarwerk (mit der Jahrz. 1414 bezeichnet) zu nennen, dessen Haupttafel die Krönung der Maria vorstellt und das sich gegenwärtig in der Kirche der Badia von Cerreto, unfern von S. Gimignano, befindet. (Vermuthlich ist es das Werk, welches Don Lorenzo für die Kirche seines sehr kunstliebenden Klosters in Florenz, S. M. degli Angeli, gefertigt hatte).[1] Ein zweites Werk von ihm, ein Altarbild mit der Verkündigung Mariä, worin besonders die Altarstaffel mit Vorstellungen aus der Jugendgeschichte des Heilandes anziehend, findet sich in der Kirche S. Trinità zu Florenz; endlich eins seiner Hauptbilder, die Anbetung der Könige, in den Uffizien daselbst. Don Lorenzo erscheint in diesen Arbeiten als ein geistvoller und gemüthreicher Nachfolger der Richtung des Taddeo Gaddi.

Der zweite, ungleich bedeutendere Meister ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387 bis 1455).[2] Diesen Künstler kann man als einen Nachfolger der Richtung des Simone di Martino bezeichnen (auch scheint er in der That sich mehr nach der sienesischen als nach der florentinischen Kunstweise gebildet zu haben). Alle jene Zartheit der Auffassung, jenes tiefe innerliche Sehnen, jene religiöse Hingebung, jene liebevolle Durchführung der Arbeit, welche dort zu bemerken ist, kehrt auch in seinen Bildern wieder; zugleich aber weiss er die Wirkung derselben um so ergreifender zu machen, als er die Gemüthszustände der von ihm dargestellten Personen nicht nur in allgemeinen Zügen andeutet, sondern, seiner Zeit gemäss, auch in entschiedener Individualisirung durchzubilden vermag. Dies wenigstens bei denjenigen Darstellungen, welche innerhalb des Kreises seiner religiösen Empfindungen lagen; wo er sich dagegen an Darstellungen wagte, in denen es auf ein rüstiges menschliches Handeln ankam, da reichte seine Kraft nicht

[1] Gaye, Lorenzo Monaco, im Schorn'schen Kunstbl., 1841, No. 82. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 67. (1. 2. 3.)

aus. — Werke seiner Hand sind übrigens nicht selten. Vorzüglich bedeutend sind unter diesen die Fresken, mit denen er das Kloster seines Ordens in Florenz, S. Marco, reichlich geschmückt hat; viele Zellen enthalten dergleichen, ebenso die Corridore und die Kreuzgänge; höchst grossartig ist namentlich ein Frescobild im Kapitelsaale des Klosters, in welchem er ein von vielen Heiligen verehrtes Crucifix dargestellt hat.



Prophetengruppe im Dom von Orvieto, von Fiesole. (Nach Rosini.)

Andre bedeutsame Fresken sieht man in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto, darunter besonders die Propheten unverkennbar von seiner Hand, während anderes, auch der Weltenrichter selbst, von Benozzo und andern Schülern nach seinen Entwürfen ausgeführt scheint; noch andre, aus seiner späteren Zeit, mit Geschichten des h. Stephanus und Laurentius in einer Kapelle Nicolaus V. im Vatican zu Rom.[1] Dann sind

[1] F. Giangiacomo, le pitt. della Cap. di Niccolo V. etc. —

viele Altartafeln und kleine Andachtsbilder anzuführen. Einen grossen Schatz an solchen besitzt die Sammlung der Akademie von Florenz[1] und die der Uffizien; nicht minder die Bergstadt Cortona in S. Domenico, im Gesù und mehreren anderen ihrer Kirchen. Drei Reliquienschreine mit wunderbar zarten Heiligengestalten bewahrt die Sakristei von S. Maria Novella zu Florenz; Anderes die Kirche und Sakristei von S. Domenico in Perugia. Ein bedeutendes Bild ist die Krönung der Maria im Museum von Paris,[2] und kaum weniger bewundrungswürdig ein jüngstes Gericht, früher in der Sammlung des Kardinal Fesch zu Rom, jetzt im Besitz des Lord Ward zu London u. s. w.

In Ober-Italien treten später als in Toskana selbständig bedeutsame Erscheinungen im Fache der Malerei hervor; die Anregung dazu ging, wie es scheint, besonders von Giotto, von seinen Werken und seinen Schülern aus. Der gothische Styl dauert hier grossentheils bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts.

Zunächst ist Bologna zu nennen, wo zwar bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts ein namhafter, doch der älteren, byzantinischen Weise noch nahestehender Künstler erscheint: es ist der in dem bekannten Verse Dante's[3] rühmlich erwähnte Franco Bolognese, der jedoch überwiegend Miniaturmaler war. Ein Bild mit der Jahrz. 1312 wird ihm mit Unrecht zugeschrieben. Durch die Zartheit ihrer Madonnenbilder zeichneten sich, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Bologneser Vitale dalle madonne,[4] und mehr noch am Schlusse desselben Lippo di Dalmasio aus. Andre der bolognesischen Maler dieser Zeit, wie Symon, Lorenzo und Christoforo von Bologna, Jacobus Pauli, Petrus Johannis u. a. sind weniger interessant. Werke dieser Schule hauptsächlich in den Kirchen del Campo Santo und della Mezzaratta, so wie auch in der Pinakothek zu Bologna.

Wichtiger als Bologna ist Verona, wo Giotto und seine Schüler im Anfange des 14ten Jahrhunderts zahlreiche Wandmalereien ausführten, davon — ausser dem grossen Werke in der Arena — noch einzelnes Schöne, z. B. in S. Anastasia, erhalten ist. Hier blühten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Turone (ein Altarwerk vom J. 1360 in der städtischen Sammlung) und Stefano da Zevio[5] (Wandgemälde in S. Fermo und an S. Eufemia), zwei beachtenswerthe Meister. Ungleich bedeutender sind zwei wahrscheinlich aus Verona gebürtige, hauptsäch-

[1] Umrisse nach einer Reihenfolge kleiner Bilder aus dem Leben Christi, herausgegeben von Nocchi. — [2] Termite und A. W. v. Schlegel, Mariä Krönung etc. von J. von Fiesole. — [3] Purgatorio XI. — [4] Ein Bild in der Pinakothek zu Bologna, bez. Vitalis de Bononia fecit 1320, ist ein höchst verdienstliches Werk, in den Köpfen von zartem und beseeltem Ausdruck. — O. M. — [5] Stefano reicht übrigens tief in's 15. Jahrhundert hinein, wie ein sicher von ihm herrührendes Bildchen der Anbetung der Könige, (bez. 1435) in der Brera zu Mailand beweist. Trotz dieser Bezeichnung galt das Bild bis jetzt für Stefano Fiorentino, Schüler und Zeitgenosse des Giotto, und findet sich unter diesem Namen auch in Rosini's Werke. — O. M.

lich in Padua thätige Künstler, welche die Schranken des giottesken Styles durch eine schärfere Charakteristik in Ausdruck und Geberde und eine vielseitigere malerische Durchbildung beträchtlich überschreiten. Der eine davon ist Aldighiero da Zevio; von ihm rührt eine Reihenfolge von Wandgemälden her, welche sich in S. Antonio zu Padua (Kapelle S. Felice) befinden und etwa um das Jahr 1370 gemalt wurden; es ist der grössere Theil derjenigen Gemälde, welche die Geschichte des heil. Jacobus major enthalten. Die späteren Gemälde dieses Cyclus und die in derselben Kapelle befindliche Darstellung der Kreuzigung sind von Jacopo d'Avanzo ausgeführt, der auch die umfassenden Wandgemälde der Kapelle S. Giorgio (nahe bei S. Antonio) zu Padua, in denen verschiedene biblische und legendarische Darstellungen enthalten sind, seit



Wandbild von Jacopo d' Avanzo zu Padua. (Nach Förster.)

1377 fertigte. Diese Arbeiten des Jacopo haben für die Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei einen ganz besondern Werth; ohne zwar der Gedankentiefe eines Giotto oder Orcagna gleich zu kommen, zeichnen sie sich durch das lebenvolle Eingehen auf das Vorbild der Natur, besonders aber durch eine klare und bewusste Auffassung der Gesetze der farbigen Erscheinung und der Perspective aus, welche sogar hie und da in ein Streben nach optischer Täuschung übergeht; in ihnen tritt zum ersten Mal die wesentliche Bedeutung der Malerei hervor.[1] — Ein andrer, seiner Zeit berühmter Meister war Guariento, der u. a. auch in Venedig 1365 im Saale des grossen Rathes ein Wandbild des Paradieses malte. — Gleichzeitig mit diesen Meistern arbeiteten in Padua allerdings andere Nachfolger der Schule Giotto's, in deren Händen der Styl dieser letztern nur in ziemlich abgestorbener Weise zu Tage tritt: Giovanni und Antonio Padovano (Fresken des Baptisteriums und der Kapelle S. Luca in S. Antonio), später Giovanni Miretto (um 1420; höchst ausgedehnte Fresken astrologischen Inhaltes in der Sala della

[1] E. Förster, Paduanische Wandgemälde. — Ueber Namen und Herkunft d' Avanzo's sind die Akten noch nicht geschlossen.

ragione) etc. — In der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts blühte der Veroneser Vittore Pisano (oder Pisanello), der sich durch Anmuth und Zartheit in Bewegungen und Charakteren auszeichnet. Ihm schreibt man u. a. das Wandgemälde einer Verkündigung in S. Fermo, und eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der städtischen Sammlung von Verona zu. Ein noch sehr alterthümliches, aber durch Schmelz der Behandlung anziehendes Bildchen, S. Antonius Abbas und der heil. Georg, denen die Jungfrau mit dem Kinde erscheint, bezeichnet Pisanus *pi.*, ist kürzlich aus der Sammlung Costabili zu Ferrara nach England gekommen. In seiner späteren Zeit neigte sich dieser Künstler mehr der modernen Richtung der Kunst zu, und namentlich gehören hieher seine Arbeiten plastischer Art (Medaillen), die in das zweite Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fallen. Von diesen später ein Mehreres.

Ferner sind als lombardische Künstler hervorzuheben: der wie es scheint zu Treviso geborne Thomas de Mutina, um die Mitte des Jahrhunderts blühend und in seinen Werken etwa der schlichten Anmuth des Vitale von Bologna vergleichbar. (Treffliche Wandgemälde vom J. 1352 im Kapitelsaale von S. Nicola zu Treviso; zwei Tafeln in der Kreuzkapelle des Schlosses Karlstein in Böhmen; ein Altarbild in der k. k. Galerie zu Wien); — ein Barnaba von Modena,[1] im Einzelnen mehr noch byzantinisirend (Madonna vom J. 1369 im Museum von Berlin), — und der Mailänder Leonardo de Bissuccio, von dem ein Cyclus von Wandgemälden, der Zeit um 1433 angehörig, sich in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (in einer Grabkapelle hinter dem Chor) erhalten hat; Geschichten der Maria und Heilige vorstellend, zeichnen sich diese Arbeiten sowohl durch die einfache Haltung des Ganzen, wie durch die Lieblichkeit in Bildung und Ausdruck der Köpfe aus.[2]

In Venedig erscheinen fast das ganze 14. Jahrhundert hindurch noch byzantinische Einflüsse wirksam, so dass z. B. die aus dem 14. Jahrhundert stammenden Mosaiken minder frei davon sind, als die um mindestens hundert Jahre ältern in der Vorhalle; doch lösen sich diese Einflüsse in den, der späteren Zeit des Jahrhunderts angehörigen Malereien zu einer schlichten Anmuth. Um diese Zeit giebt sich eine unverkennbare Verwandtschaft mit der alten Kölner Schule kund; so schon in dem grossen Altarwerk der Verkündigung (1371) von Lorenzo Veneziano in der Akademie zu Venedig, während eine andre grosse Tafel von ihm (1357) noch beträchtlich alterthümlicher; ebenso in der Madonna mit dem Kinde und Engeln, von Niccolo Veneto[3] (1394) ebendort. Ausser diesen Beiden blühte im 14. Jahrhundert zu Venedig ein Meister Paolo, der mit seinen Söhnen Luca und Giovanni 1345 die Altartafel fertigte, welche, noch sehr byzantinisch und ohne Reiz in den Formen, sich in S. Marco hinter dem Hauptaltar befindet. Ferner Jacobello de Bo-

[1] Ueber Barnaba vgl. Waagen, im Kunstblatt, 1854, S. 48. — [2] Passavant, im Schorn'schen Kunstblatt, 1838, No. 66. — [3] Wahrscheinlich dieselbe Person mit Niccolo Semitecolo (1367), welcher im J. 1394 sich als „an der Paradiesbrücke wohnhaft" bezeichnet und 1404 als „Nicolaus Paradixi Miles" vorkommt. — O. M.

nomo (1385); der Bolognese Micchele Mattei, der sehr zierlich ist und Verwandtschaft mit Gentile da Fabriano zeigt.

Bedeutender entwickelt sich der gothische Styl der venetianischen Malerei in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; eine gewisse schmelzende Weichheit, der es jedoch nicht an Ernst und Würde fehlt, tritt in den Bildern dieser Zeit hervor, und namentlich sind sie ausgezeichnet in Betreff der warmen, gesättigten Färbung, besonders des Fleisches. Zu den Künstlern dieser Richtung gehören zunächst: Michiel Giambono (vorzüglich schöne Mosaiken vom Jahr 1430 in S. Marco, Capella de' Mascoli) und Jacobello de Flore (von diesem eine Madonna v. J. 1436 in der Akademie zu Venedig.)[1] Vorzüglich bedeutend jedoch erscheinen die beiden fast immer gemeinschaftlich arbeitenden



Madonna von Antonio Vivarini und Giovanni Alamano in der Akademie zu Venedig.

Künstler, Giovanni Alamano (oder de Alemania) und Antonio Vivarini von Murano; zwei vortreffliche Bilder ihrer Hand, vom J. 1440 und 1446 sieht man in der Akademie von Venedig,[1] drei grosse Altarwerke in der goldnen Kapelle bei S. Zaccaria ebendaselbst. In diesen tritt der Einfluss der Kölner Schule noch bestimmter hervor, da Johannes „der Deutsche“ sicher ein Kölner oder doch in Köln gebildet war. Die Schule von Murano, mit der wir ihn in Verbindung sehen, und die vielleicht von Andrea da Murano gestiftet wurde, beherrschte die ganze

[1] Denkmäler der Kunst, T. 69 (1).

venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts bis in die Blüthezeit des 16. Jahrhunderts hinein. — Hieher gehört auch Jacopo Bellini, der Vater, obwohl dieser sich mehr an die Paduaner und noch mehr an Gentile da Fabriano anlehnt. (Ein Band mit Handzeichnungen von ihm (1430) im britischen Museum zu London.)

Andre, mannichfach verwandte Erscheinungen zeigen sich in den Gegenden der ankonitanischen Mark. Hier sind zunächst zwei Künstler der Stadt Fabriano namhaft zu machen: Allegretto (oder Gritto di Nuzio), ein im Ganzen unbedeutender Künstler, der, obwohl noch sehr herb und trocken, doch eine sanfte Milde des Ausdruckes erstrebt (ein Altarbild vom J. 1369 in der Sakristei des Domes von Macerata, ein kleines Doppelbild im Berliner Museum); — und Gentile da Fabriano, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühend (gest. um 1450), einer der bedeutendsten Meister dieser Zeit.[1] In Gentile's Bildern entfaltet sich die liebenswürdigste Anmuth und Heiterkeit; es ist darin eine Zartheit der Form und des Vortrages, die an Fiesole erinnert, die aber, obschon um ein Geringes alterthümlicher, doch nicht die religiöse Beschränkung zeigt, welche in den Werken des letzteren ersichtlich wird. Von den zahlreichen Arbeiten des Gentile ist das Meiste untergegangen; als die bedeutendsten der erhaltenen sind zu nennen: eine Anbetung der Könige vom J. 1423, in der Akademie von Florenz; —, ein, nicht mehr vollständig erhaltenes Altarbild vom Jahr 1425 zu S. Niccolò in Florenz; eine Krönung der Maria mit vier einzelnen Heiligen in der Brera von Mailand, der Haupttheil des berühmten sogen. „Quadro della Romita“ (eines Altarbildes aus dem Kloster von Valle Romita bei Fabriano); — und eine zweite Anbetung der Könige, ein Werk, in welchem sich Gentile's vollendete Meisterschaft entfaltet, im Berliner Museum. — Von ähnlicher Richtung ist Ottaviano di Martino Nelli (treffliches Frescobild vom J. 1408 in S. Maria nuova zu Gubbio, wo dieser ungemein zarte und liebliche Meister als Lehrer des Gentile betrachtet wird). — Derber und selbst dem Giotto näher als dem Gentile da Fabriano, erscheinen die Brüder Lorenzo und Jacopo di San Severino. Von Lorenzo, dem älteren und bessereu dieser beiden Künstler, ein Altarblatt ehemals in S. Lucia zu Fabriano, jetzt in der Nat. Gall. zu London;[2] von beiden gemeinschaftlich die sehr tüchtigen, durch kräftige Färbung auf schwarzem Grunde und lebendige, ausdrucksvolle Köpfe ausgezeichneten Fresken im Oratorium von S. Giovanni Batt. zu Urbino (1416), und vermuthlich auch die (sehr übermalten) Fresken in der grossen Kapelle von S. Nicola zu Tolentino.[3]

Endlich sind einige namhafte und nicht unbedeutende Maler zu nennen, welche im Laufe des 14. Jahrhunderts als Vertreter des gothischen Styles zu Neapel auftraten: Maestro Simone (zwei Altartafeln in S.

[1] Denkmäler der Kunst, T. 70 (4). — Vgl. O. Mündler's Essay d'une analyse critique du catalogue des tableaux italiens du Louvre. p. 79. — [2] Dies Bild, eine Vermählung der h. Katharina, kann kaum von demselben Lorenzo sein, da es nicht wohl vor 1480 oder gar 1490 gemalt wurde. Wahrscheinlich ist dieser Lorenzo der Sohn des ersteren. — O. M. — [3] Passavant, Rafael von Urbino etc. I. S. 426, ff.

Lorenzo maggiore zu Neapel), und seine Schüler Stefanone (Altarbild der h. Magdalena in S. Domenico maggiore, Kap. S. Martino) und Francesco di Maestro Simone (Wandgemälde einer Madonna und der h. Dreifaltigkeit in S. Chiara, zur linken Seite des Haupteinganges). — Von einem berühmten Meister jener Zeit, Colantonio del Fiore (gest. 1444), ist beinahe nichts Sicheres (ein Altarbild in S. Antonio del Borgo und ein Lunettengemälde an S. Angelo a Nilo) auf unsere Zeit gekommen. Nach diesen Resten zu urtheilen, bildet Colantonio einen Uebergang zur Kunstweise des 15. Jahrhunderts; überdies wird berichtet, er sei gegen Ende seines Lebens durch René von Anjou, dem temporären König von Neapel, in die Principien der flandrischen Schule eingeweiht worden.

Vierte Periode.

Vorbemerkung.

Die gothische Architektur in den Ländern ausserhalb Italiens macht im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert noch einmal eine merkwürdige Entwickelung durch, während Sculptur und Malerei bereits einem neuen, vom Mittelalter völlig abgewandten Antriebe folgen, so dass ihre Werke in überwiegendem Maasse (vergl. S. 127) dem folgenden Hauptabschnitt angehören werden. In Italien beginnt gleichzeitig auch für die Architektur selbst ein neues Weltalter, welches ebenfalls erst an jener Stelle behandelt werden wird.

Architektur.

Der Ausgang der vorigen Epoche leitet in seinen künstlerischen Strebungen die Richtung der späteren Zeit allmählig ein. Jene flüssigere Form, jene leichtere Gewandtheit, mit der man das System zu behandeln gelernt hatte, musste bald zur Willkür, zum Uebermuth, und dieser zur Entartung führen. Doch darf man nicht mit diesen Worten die Bedeutung der Schlussepoche gothischer Architektur erschöpft zu haben wähnen. Das schon früher bemerkbar gewordene Streben nach neuen Combinationen und Verhältnissen dringt jetzt zu höchster Energie durch und bringt bisweilen räumliche und dekorative Wirkungen von überraschender Wirkung hervor. Das Innere der Kirchen entfaltet sich besonders in die Breite, weniger in die Höhe, der Raum wird kühn, hallenartig angelegt, und ebenso steigert sich die Geltung des Aeusseren durch massenhafte Gesammtform und beträchtliche Thurmentwickelung. Was aber am meisten den Charakter dieser Epoche bezeichnet, ist die Einseitigkeit des künstlerischen Sinnes, die Willkür, welche über dem Ganzen das Einzelne vergisst, oder die Einzelheiten doch nicht mehr zu einer harmonischen Totalität zusammenzustimmen weiss. Daher die nüchternen, nackten Pfeilerformen, die todten Flächen, die starren Massen, und daneben wieder die übertriebene Kransheit des Laubwerks, die üppigen Ver-

schlingungen des Stabwerks, die oft wirr gehäufte Flächendekoration, die spielende Mannigfaltigkeit der Gewölbanlage. Daher die wunderliche, mehr der Bizarrerie als dem organischen Gesetz entsprungenen Combinationen der Fensterfüllungen, die rundlich geschweiften Formen der Fischblase u. s. w.; daher selbst an den Oeffnungen der Fenster und Thüren die geschweiften, überschlanken oder gedrückten Spitzbögen, die „Eselsrücken“, Kiel- und Tudorbögen und Andres; daher auf der einen Seite ornamentale Ueberladung, auf der andern Nüchternheit und Monotonie. Und so musste endlich, nachdem die Construction und die Dekoration ihre strenge Verbindung gelöst und jede ihre eignen Wege eingeschlagen hatten, ein willkürliches Combiniren, ein Haschen nach neuen, pikanten Effekten, ein Uebertreiben des einfach Malerischen, andrerseits eine handwerksmässige Nüchternheit, eine frostige mechanische Handhabung der Technik einreissen, welche die Auflösung der Gothik herbeiführten. Der Schluss der gothischen Epoche wird durch das Auftreten der Antike in der Renaissance bedingt, fällt demnach in den verschiedenen Ländern in verschiedene Zeit: für Italien bezeichnet die Mitte des 15. Jahrhunderts die Gränze; für den Norden lässt sich die Mitte des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen als den Zeitpunkt des Ablebens der Gothik bezeichnen. Vorher nimmt sie indess oft mancherlei antikisirende Elemente in ihren dekorativen Formenkanon auf.

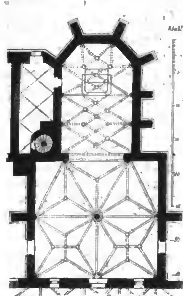
Deutschland.

Die Gothik der Spätepoche ist in Deutschland durch eine grosse Anzahl von Werken vertreten, die überwiegend einen nüchternen Charakter haben, meistentheils das Hallenschema aufnehmen und sich in der Regel nur durch weiträumige Anlage, durch Einzelheiten einer reichern Ausstattung und manchmal besonders durch gewaltige Thurmanlagen auszeichnen.

Am Niederrhein sind es meistens spätere Theile älterer Bauwerke, die dieser Zeit ihre Entstehung verdanken. Sie wurden der Mehrzahl nach am Ende der vorigen Epoche schon aufgeführt. Ein Bau von schlichter Strenge ist die Stiftskirche zu Oberwesel, aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, mit hineingezogenen Strebepfeilern; die Façade durch schlanken Thurm ausgezeichnet. In ähnlich nüchterner Behandlungsweise St. Martin ebendaselbst und die Pfarrkirche zu Bingen. — In dem Distrikt von Trier wird der Hallenbau vorzugsweise geübt. So das Langhaus der Kirche von St. Wendel mit etwas erhöhtem Mittelschiff; die Kirche von Meisenheim, seit 1479 erbaut, deren Façade einen Thurm mit schlanker zierlich durchbrochener Steinspitze hat; die Kirchen von Meyen, Simmern, Sobernheim, die Schwanenkirche bei Forst, bei geringen Verhältnissen von ansprechender Ausbildung; die Kirchen von Treis, Beilstein und Obermendig an der Mosel; der Schiffbau der Stiftskirche von St. Goar, 1441—69 von ansehnlichen Verhältnissen; die Kirchen zu Rheinbach und Unkel (1502).

Daran schliessen sich mehrere, mit nur einem Seitenschiff versehene,

meist klösterliche Kirchen: die Franziskanerkirchen zu Andernach und zu Oberwesel, die Karmeliterkirche zu Boppard und die Wallfahrtskirche zu Clausen, deren Chor 1474 geweiht wurde. — Zweischiffige Anlagen mit mittlerer Stützenstellung sind: die Kirchen von Namedy, Castel, Kelberg, Wandrath; Ediger, Clotten u. a. — Sodann quadratische Schiffe mit einer Mittelsäule und zierlichem Sterngewölbe: die Kirche des Hospitals zu Cues (1458), die von Zeltingen, Traben, Uelmen (1538), Driesch, Hatzenport u. a.



Kirche des Hospitals von Cues. (Nach Chr. W. Schmidt.)

Bisweilen erhalten ältere Bauten die reichen Netzgewölbe dieser Spätzeit. So das Mittelschiff von St. Castor zu Koblenz (1498), die Liebfrauenkirche daselbst, die Kirche zu Linz (1512), die stattliche Kirche von St. Matthias bei Trier (1513), St. Gervasius daselbst, die Kirche von Münster an der Nahe u. a. m.

Einen Uebergang zur Ziegelarchitektur bildet St. Salvator zu Duisburg, 1415 gegründet, in der Masse aus Ziegeln, in den Details aus Haustein, mit erhöhtem und durch kleine Oberlichter erhelltem Mittelschiff; St. Algund zu Emmerich (1483), mit mächtigem Westthurm; die Kirche von Elten, die hallenartig angelegten Kloster-Kirchen von Calcar und von Cleve. Hierher gehört auch, mit Hinneigung zu westphälischen Formen, das Langhaus der Münsterkirche zu Essen, niedrig und hallenartig. Aehnlich die Dominikaner- und die Franziskanerkirche zu Aachen, die Stiftskirche zu Heinsberg. Von verwandter massenhafter Anlage der stattliche Thurm der Kirche zu Düren. Als eins der spätesten Beispiele endlich St. Peter zu Köln, 1524 erbaut, mit rundbogigen Emporen.

Unter den dekorativen Werken dieser Epoche sind mehrere Kreuzgänge von ansprechender Wirkung. Noch aus dem 14. Jahrhundert rührt der von Kyllburg, dem 15. dagegen die klar und ansprechend behandelten Kreuzgänge der Minoritenkirche und der Severinskirche zu Köln. Geringere derartige Reste bei der Karthause daselbst und der Kirche zu Ravengiersburg.

Lettner und Orgelbühnen von zierlich dekorativer Behandlung finden sich in der Stiftskirche zu Oberwesel, in der Karmeliterkirche zu Boppard, in St. Florin zu Koblenz und der Jesuitenkirche zu Köln. — Architektonisch ausgestattete Grabmäler sind in S. Castor zu Koblenz das Grabmal des Erzbischofes Cuno v. Falkenstein (gest. 1388), reich und harmonisch in würdiger Ausbildung, und des Erzbischo-

fes Werner (gest. 1418) in bereits nüchterner Behandlnng. — Endlich viele oft schmuckreich behandelte Tabernakel: so in St. Severin zu Köln, noch vom J. 1378, in der Kirche zu Altenberg, in der Sakristei des Doms zu Köln, im Domkreuzgange zu Trier, der Pfarrkirche von Münstereiffel (1480), der Kirche zu Calcar u. a. m. — Kanzeln in der Kirche von St. Wendel (1462), zu Kirchberg u. s. w.

Als Profanbauten dieser Zeit sind zu nennen: der Rathhausthurm zu Köln (1407—14) mit reicher Flächendekoration; der Gürzenich daselbst (1441—74), in imponirender Massenanlage mit Erkerthürmchen auf den Ecken. Aehnlich die Rathhäuser zu Aachen, Wesel, Rees, Calcar, und das zierliche Schöffengerichtshaus zu Koblenz vom Jahr 1530.

In Lothringen fällt die Vollendung der oben (S. (95) erwähnten Kirche St. Martin zu Pont-à-Mousson in diese Epoche (1474); sodann die Kirche St. Nicolas-du-Port bei Nancy, in ähnlich schlanken Verhältnissen und mit stattlicher Façade; eine noch entschiedenere Neigung zur französischen Gothik bekundet endlich die prächtig reiche Façade der Kathedrale von Toul, 1447 bis 1496 durch Jacquemin von Commessy erbaut. Derselben Spätzeit gehören auch Querschiff und Chor der Kathedrale von Metz (1486—98) an, eine Anlage mit Umgang nnd drei radianten Kapellen; das Langhaus wurde noch später (1503—19) nach Westen verlängert. — Endlich ist hier zu nennen eine originelle sechseckige Kirchhofs-Kapelle zu Avioth im westlichen Theile des Landes, ein zierliches Werk mit schlanker durchbrochener Spitze.



Kirchhofkapelle zu Avioth. (Nach Viollet-le-Duc.)

Zu Nancy findet sich auch an den alten Theilen des herzoglichen Palastes ein Beispiel des Profanbaues dieser Gegend aus der vorgerückten Zeit des 16. Jahrhunderts, namentlich ein in phantastisch barocken Formen behandeltes Portal mit einer Beimischung antikisirender Elemente.

Schwaben erlebt gerade in der Spätzeit eine Entfaltung der Architektur, deren üppig dekorative Pracht und oft massenhafte Grossartigkeit auf der Grundlage seines mächtigen Bürgerthumes ruht. Zunächst eine Reihe von Hallenkirchen, die viel Verwandtes mit fränkischen und bayrischen Bauten zeigen. So die Heiligkreuzkirche zu Gmünd, 1351—1410, von Heinrich Arler erbaut, mit Chorumgang und Kapellenkranz; so die Michaelskirche zu Hall mit ähnlicher Choranlage, (1427—1525); so die Georgskirche zu Nördlingen, 1427 durch Meister Hans Felber gegründet, die Gewölbe in reichen Netzformen durch Stephan Weyrer bis 1505, der Westthurm 1490 durch Heinrich Kugler vollendet; so die Georgskirche zu Dinkelsbühl, 1444—99 durch einen auch bei der oben erwähnten Kirche beschäftigten Meister Nikolaus Eseller und dessen Sohn errichtet; so die 1499 gegründete Kirche zu Wimpfen am Berge, und die Kirche zu Lauingen (1518—76).

Der Hauptbau dieser Epoche, überhaupt eins der gewaltigsten Werke deutscher Gothik ist das Münster von Ulm.[1] Gleich dem oben (S. 97) erwähnten Münster zu Ueberlingen fünfschiffig angelegt, mit langgestrecktem einschiffigem Chor und kolossalem, unvollendet gebliebenem Westthurm, aber ohne Querschiff. Im J. 1377 gegründet, wurde der Bau in langsamem Fortschreiten bis ins 16. Jahrhundert hinein fortgeführt. Als Baumeister werden besonders Matthäus und Moritz Ensinger aus Bern genannt, ersterer 1449 als Vollender des Chors und Beginner des Langhauses, letzterer 1471 als Vollender des letzteren. Die Länge des Baues beträgt 392 Fuss 4 Zoll, die Weite des Mittelschiffs 47 F. 6 Z., die Höhe desselben 133 F. 6 Z., und die gleich hohen Seitenschiffe erheben sich bis über 66 F. 10 Z. Bei diesen mächtigen Verhältnissen bleibt die Dekoration und selbst die Gliederung mässig, der Charakter des Massenhaften vorherrschend. Der auf 520 F. Höhe berechnete, aber nur bis zu 260 F. (württ.) ausgeführte Thurm ist durch ein prächtiges Doppelportal und dreifach getheilte Vorhalle, im Ganzen, sodann durch die kühne und consequente Aufnahme des Strebesystems und der lebendig wirksamen Auflösung und Durchbrechung der Masse von hervorragender Bedeutung. Den Thurmbau leitete gegen Ende des 15. Jahrhunderts Matthäus Böblinger, sodann um 1500 Burkhard Engelberger. In dieser Zeit (1502—7) wurden auch die ehemals in ganzer Mittelschiffbreite angelegten Seitenschiffe durch schlanke Säulen in je zwei mit zierlichen Sterngewölben bedeckte Hallen getheilt, wodurch das Innere an perspektivischer Wirkung bedeutend gewann.

Im Anschluss an den Münsterbau stehen mehrere bauliche Unternehmungen zu Augsburg, namentlich am Dom, der von 1321—1431, überwiegend jedoch im Charakter der spätgothischen Epoche, einen völligen Umbau mit fünfschiffiger Anlage, doppeltem Chor mit stattlichen Portalen und westlichem Querschiff erhielt. Aehnliche Behandlung zeigt die stattliche Kirche St. Ulrich und Afra, ein schlanker Hochbau von beträchtlichen Dimensionen, das Schiff 1467—99 erbaut, der Chor 1500 gegründet, das Ganze erst 1607 vollendet.

[1] Denkmäler der Kunst, T. 55 (4, 5).

Weiterhin als zierlich entwickelter Bau der Spätzeit die Frauenkirche zu Esslingen, ebenfalls in naher Beziehung zum Münster von Ulm. Im J. 1406 begonnen, wurde der Bau zuerst durch Ulrich, dann durch Matthäus Ensinger geführt, später leiteten ihn Hans (1440—82) und Matthäus Böblinger, bis gegen 1522 ein Stuttgarter Meister Marx ihn vollendete. Sein Langhaus ist kurz, hallenartig, mit weiten Abständen und anmuthig klaren Verhältnissen, der Chor einfach vorgelegt, die Stützen lebendig gegliedert, besonders das Aeussere aber durch brillante Portale, reichen Giebelschmuck, zierliche Bekrönung und einen der graziösesten Thürme mit völlig durchbrochener Steinspitze ausgezeichnet. — Ausserdem in Esslingen die jüngsten Theile der Dionysiuskirche und die Nikolauskapelle, malerisch auf einem Brückenpfeiler errichtet. Ein bedeutenderes Denkmal, die von Matthäus Böblinger 1485—95 erbaute Hospitalkirche ist in unserem Jahrhundert abgerissen worden.

Andre Bauten dieser Gruppe sind die Stiftskirche zu Herrenberg, 1336 erbaut, aber seit 1440 umgebaut und erweitert, mit etwas erhöhtem Schiff; die Stiftskirche zu Stuttgart (1436 bis 1490), von ähnlicher Anlage mit lebendig gegliederten Pfeilern und einem reich dekorirten Portal; ebendaselbst die schlichten Hallenbauten der Leonhardskirche (1470—74) und der Spitalkirche (1471—93), letztere mit zierlicher Emporenanlage und gleichzeitigem Kreuzgange. — Ferner der Chor der Kirche zu Schorndorf (1477) mit willkürlich und barock behandelten Details, und die Georgenkirche zu Tübingen, der Chor 1420, das Langhaus 1469—83 erbaut; u. a. m.

Dem Ausgange der Gothik gehören an: die reizvoll wirkende Brunnenkapelle zu Maulbronn, und der zierlich durchbrochene Dachreiter zu Bebenhausen;[1] die jüngeren Theile von S. Kilian zu Heilbronn, und zwar der 1450 beendete Chor, der Umbau des Schiffes und die Obergeschosse des Thurmes (1507—1529); endlich in missverstandenen Formen die Kirche zu Freudenstadt, erst 1601—8 ausgeführt.

Reiche dekorative Werke von üppigster Entfaltung, besonders Holzschnitzarbeiten der beiden Ulmer Meister Georg Syrlin d. ä. und d. j., bekunden die Fülle der Triebkraft dieser spätgothischen Schule Schwabens. Hier sind zu nennen: der Lettner in der Dionysiuskirche zu Esslingen; 1481 von Lorenz Lechler aus Heidelberg gefertigt; mehrere prachtvolle Tabernakel, so von demselben Meister ein 40 Fuss hohes in derselben Kirche; das 90 F. hohe 1469 begonnene im Münster zu Ulm; kleinere zu Crailsheim (1498), zu Schwäbisch-Hall in der Michaelskirche und zu Heilbronn in der Kilianskirche, in der Georgskirche zu Nördlingen (1515—25) u. a. — Marktbrunnen, aus deren Mitte ein zierlicher statuengeschmückter Pfeiler aufragt, zu Ulm, der „Fischkasten", 1482 von G. Syrlin errichtet; zu Urach u. s. w. — Taufsteine im Münster von Ulm (1470), in der Dionysiuskirche zu Esslingen, in der Kirche von Magstadt, und ein vorzüglich reicher in der Marienkirche zu Reutlingen. — Kanzeln in der Georgskirche zu

[1] Schwäb. Denkmäler 6. Lieferung und Supplement.

Nördlingen (1499) in der Stiftskirche zu **Herrenberg** und der zu **Stuttgart**, diese besonders zierlich ausgebildet; ferner eine Kanzel von **Burkhard Engelberger** im Münster zu **Ulm**, dessen Tabernakelaufsatz ein Werk des jüngeren **Syrlin** vom J. 1510, u. s. w.

Die Spätmonumente der **Schweiz** haben direkte Beziehungen zu den schwäbischen. So besonders das Münster in **Bern**, durch den Strassburger Meister **Matthias Heinz** im J. 1421 gegründet, darauf durch die **Ensinger** und mehrere andere, deutsche Meister bis in die achtziger Jahre ausgeführt, völlig beendet erst im 16. Jahrhundert. Es ist ein Hochbau mit einfach vorgelegtem Chor, aber ohne Querschiff, mit stattlichem, reich dekorirtem Westthurm. Ferner die Kirche zu **Freiburg** im Uechtlande, ebenfalls mit tüchtigem Westthurm; die Kirche St. Oswald in **Zug** mit phantastisch dekorirtem Portal vom J. 1478, die Wasserkirche in **Zürich**, schlichter ausgeführt, vom Jahr 1479; besonders aber die jüngsten Theile des Münsters zu **Basel**, namentlich die Krönung der beiden Westthürme mit zierlich durchbrochenen Spitzen.

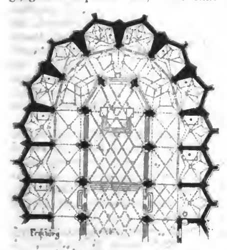


Thurmaufsatz des Münsters von Strassburg. (Nach Chapuy.)

Verwandte dekorative Richtung bekunden die Bauten des **Oberrheins**. Das bedeutendste Werk ist der Oberbau des Thurmes am **Münster zu Strassburg**, zu Anfang des 15. Jahrhunderts durch **Johann Hültz** aus Köln ausgeführt, 1439 vollendet; eine luftige achteckige Pyramide, ganz durchbrochen und mit bunten Maasswerk-Mustern gefüllt, ohne streng organische Entwickelung, aber in pikanter malerischer Wirkung. Der Oberbau ist 256 Fuss, der ganze Thurm 480 F. hoch. — Ein kleiner, aber ungemein zierlicher Bau, derselben Epoche ist die Kirche zu **Thann**, im Anfange

des 15. Jahrhunderts erneuert und 1455 im Wesentlichen vollendet, ein Hochbau mit entwickeltem Strebesystem, dabei ein Thurm mit schlanker, durchbrochen gearbeiteter Spitze, an die Thürme von Strassburg und Esslingen erinnernd.

Ein ausgedehnter, vielfach eigenthümlicher Bau ist sodann der Chor des Münsters zu Freiburg, seit 1471 durch Meister Hans Niesenberger aus Gratz erbaut, 1513 geweiht, langgestreckt mit niedrigem Umgang und Kapellenkranz, nicht ohne Wunderlichkeiten der Anlage und Ausbildung, namentlich in der Fensterbehandlung und der Strebebogengliederung. Die Gewölbe zeigen bunte Netzverschlingungen. — Ebendaselbst gehört das Mauthgebäude noch in diese Epoche, eine tiefe Halle auf Rundpfeilern, darüber zierlich dekorirte Fenster und auf den Ecken Erker.



Chor-Grundriss des Münsters von Freiburg. (Nach Moller.)

Am Mittelrhein finden sich die wichtigsten Denkmäler dieser Epoche zu Frankfurt, und unter diesen wieder als das bedeutendste der Thurm des Doms, ein klar durchgebildeter, doch unvollendet gebliebener Bau, der im J. 1415 begründet und von Meister Madern Gertener begonnen wurde. Viereckig mit zierlich entwickelten Strebemassen, verjüngt er sich achteckig, schliesst sodann jedoch, statt einer schlanken Spitze, mit einer maasswerkgegliederten Kuppel. Drei verschiedenartig modificirte Entwürfe zur Spitze haben sich erhalten, deren einer von Meister Hans von Ingelheim, der seit 1480 am Dom thätig war. 1512 wurde der Bau geschlossen. — Ferner obendaselbst die kleine St. Leonhardskirche, der Chor 1434 erbaut, das kurze hallenartige Schiff fast quadratisch angelegt, mit Abseiten und Emporen; die Nikolauskirche, ebenfalls ein Hallenbau mit einem Seitenschiffe und wirksam abgeschlossenem und gekröntem Thurmbau; endlich die Halle des Heiligengeisthospitals, um 1461 vollendet, zweischiffig mit Gewölben auf mittleren Rundpfeilern.

Andre Banten dieses Bezirks sind: die Heiligengeistkirche zu Heidelberg (1400—14); die Kirche zu Ladenburg, von Neustadt an der Hardt; der Chor der Kirche zu Höchst (1443); die Stiftskirche von Alzey (1485); die Ruine der Nonnenklosterkirche Rosenthal in der Hardt, einschiffig mit ausgedehnter Empore und zierlichem Thürmchen auf dem Westgiebel; die originelle Kirchhofskapelle zu Kiederich; die Taufkapelle des Doms zu Worms, die Kreuzgänge beim Dom und bei St. Stephan zu Mainz u. a.

In Bayern nehmen zunächst die Vollendungsbauten am Dom zu Regensburg[1] eine bedeutsame Stelle ein. Die Façade mit ihren beiden kräftigen viereckigen Thürmen, dem originellen Portal und der energischen Gliederung hat etwas von dem Charakter französischer Façaden. Der südliche Thurm wurde 1404 begonnen, die übrigen Theile sind später, am nördlichen Thurm findet sich das Datum 1482, am Giebel 1486. Prächtige Flächendekoration mit Maasswerk im Styl der späteren dekorativ spielenden Zeit bedeckt diese Theile. Im Innern gehören mehrere Baldachine, besonders der Brunnen und die Kanzel (1482) derselben Epoche. — Ausserdem sind in Regensburg als spätgothische Bauten die Kirchen St. Gilgen und St. Oswald sowie das etwa um 1400 erbaute Rathhaus mit stattlichem Portal und tabernakelartigem Erker zu nennen.

Als kleineres Nachbild des Regensburger Doms gilt die Kirche von Nabburg in der Oberpfalz aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts; ähnliche Behandlung zeigen die Kirchen zu Hohenburg und zu Haabach, die Pfarrkirche zu Sulzbach und die durch ihre dreithürmige Façade ausgezeichnete Georgskirche zu Amberg.

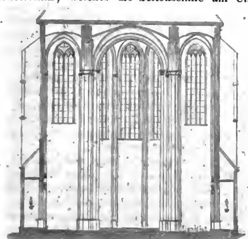
Die Anlage hoher Mittelschiffe haben sodann auch die altbayerischen Kirchen von Kaisersheim bei Donauwörth, die Karmeliterkirche zu Abensberg, die Johanneskirche zu Mosburg, und die Frauenkirche zu Wasserburg, meist noch vom Ausgang des 14. Jahrhunderts. Dagegen beginnt hier mit dem 15. Jahrhundert die Herrschaft der Hallenkirchen des nördlichen Deutschlands, grossentheils in Backsteinausführung, schlicht und derb, aber oft in bedeutenden Dimensionen.

Eins der mächtigsten Werke dieser Art ist die 1407 gegründete und von Meister Hans Steinmetz (gest. 1432) erbaute Martinskirche zu Landshut, ein Bau von gewaltigen Verhältnissen, 315 F. lang, 100 F. hoch und 83 F. breit bei nur 3 F. Pfeilerdurchmesser. Die Kühnheit und Schlankheit dieses Baues ist unübertroffen. Die Pfeiler sind schlicht, die Gewölbe netzartig, zwischen den massigen Streben finden sich Kapellenreihen angebracht. Die Westseite hat einen Thurm von massenhafter Anlage und kühner schlanker Erhebung bis zu 454 F. Erbaut wurde er zwischen 1432 und 1580. — Andre Bauten desselben Meisters Hans sind: die Spitalkirche zu Landshut (1407—61), die Pfarrkirche zu Neu-Oetting (1410—80), die Jakobskirche zu Straubing (1429—1512), fast nicht minder grossartig und kühn als jene erstgenannte, und die Jakobskirche zu Wasserburg (seit 1410), diese letztere mit niedrigen Seitenschiffen.

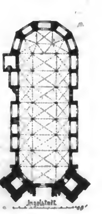
Ausserdem in verwandter Art der Behandlung noch eine Reihe stattlicher Hallenkirchen: die Frauenkirche zu Amberg, nach 1403 erbaut; die Martinskirche daselbst, deren Thurm erst 1534 vollendet wurde; die Pfarrkirche zu Eschenbach. Sodann in Niederbayern die Pfarrkirchen zu Eggenfelden, zu Dingolfing (1467—76) und zu Vils-Biburg; die Kirche zu Neustadt an der Donau, und die Pfarrkirche zu Abensberg. In Oberbayern endlich noch mehrere ansehnliche Werke: die Frauenkirche zu Ingolstadt (1425—39), eine der stattlichsten An-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 55 (3).

lagen, die innere perspektivische Wirkung durch später (1510—25) eingebaute Seitenkapellen mit reichen Gewölben gesteigert; die Façade mit zwei übereck gestellten Thürmen. — Ferner die Georgskirche zu Freising, die Pfarrkirche zu Tölz (nach 1453), und als besonders mächtiges Werk die Frauenkirche zu München, unter allen die gewaltigste Anlage. Von 1468—88 durch Meister Jörg Gankoffen von Halspach erbaut, 1494 geweiht, hat sie ein langgestrecktes polygon geschlossenes Mittelschiff, welches die Seitenschiffe am Chor als Umgang umziehen,



Querdurchschnitt von St. Martin zu Landshut. (Nach Wiebeking.)



Grundriss der Frauenkirche von Ingolstadt. (Nach Wiebeking.)

eine Gesammtlänge von 316 Fuss ohne die Halle zwischen den beiden massenhaften Westthürmen, eine Breite von 102 F. und eine Höhe von 115 F. Der Eindruck der weiten hohen Hallen, der schlanken Pfeiler, der reichen Netzgewölbe ist höchst bedeutend.

Als vereinzelte zweischiffige Bauten sind zu erwähnen: die Pfarrkirche zu Kirchberg, und zu Gottfrieding, und die Stiftskirche von St. Wolfgang. Einschiffige Anlagen haben die Kirchen von St. Alban und von Weng, Chöre der Spätzeit finden sich am Münster zu Mosburg (1468) und der Dominikanerkirche zu Landshut. — Eins der spätesten gothischen Denkmäler ist die nach einem Brande vom Jahr 1536 erneuerte grosse Kirche von Frontenhausen; ebenso die 1545 erbaute Gottesackerkirche zu Freising.

Bemerkenswerthe dekorative Werke sind neben den erwähnten des Regensburger Domes die Kanzel und der Hochaltar in der Martinskirche zu Landshut (1422 u. 1424; Tabernakel finden sich in der Jakobskirche zu Straubing, der Kirche zu Aunkofen, der Jakobskirche bei Plattling, der evangelischen Pfarrkirche zu Redwitz u. a. m.

Im Salzburgischen ist die Stiftskirche zu Laufen, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein schlichter Hallenbau. Der Chor der

Pfarrkirche zu Salzburg, 1470 erbaut, zeigt Umgang und Kapellenkranz und ist mit Sterngewölben versehen. Andre Werke dieser Spätepoche sind ebendaselbst die Nonnbergkirche (um 1480 erneuert) mit einer Krypta, die Zenokirche zu Reichenhall, die Kirchen zu St. Wolfgang und zu Mondsee.

Tyrol weist ebenfalls eine Anzahl von Hallenkirchen dieser Epoche auf. So die Kirche zu Schwaz ein vierschiffiger Hallenbau vom Jahr 1502 mit einem Doppelchor, der den beiden Mittelschiffen entspricht. So besonders die Pfarrkirche zu Botzen, ein bedeutender Bau mit romanischen Resten, das Schiff aus dem 14. Jahrhundert, und der Chor mit gleich hohen Umgängen aus der Spätzeit. Die Verhältnisse desselben sind licht und frei, der mit dem Chor verbundene Thurm auf der Nordseite erhielt 1501—1519 durch Hans Lutz von Schussenried eine durchbrochene Steinspitze. — Einfachere Hallenanlagen zeigen daselbst die Kirchen der Franziskaner und der Dominikaner, ein kleinerer Bau derselben Epoche das Deutschordenskirchlein zum h. Georg. — In der Umgegend von Botzen die unbedeutenderen Kirchen von Kloster Gries, von Lana (1483), von Terlan, und die Pfarrkirche von S. Pauls, deren Thurm inschriftlich von 1510—56 erbaut wurde.

Die Pfarrkirche von Meran hat verwandte Anlage und einen Backsteingiebel von fast italienischer Anordnung. Der Thurm datirt noch von früherer Zeit (1310—35); die Spitalkirche ebendaselbst, um 1486 ausgeführt, ist ein schlichter Hallenbau ähnlicher Art, die Barbarakapelle, um 1450 errichtet, ein achteckiger Bau mit Sterngewölbe und Krypta, endlich ist die Peterskirche zu Trient als südlichstes Beispiel deutscher Hallenanlage zu nennen.

Ausserdem gehören noch hieher: die Expositurkirche zu Percha, 1525 erbaut; die Expositurkirche zu Mühlbach am Eingange des Taufers-Thales, vom Jahr 1517; die Kirchen von Luttach (1496), Weissenbach (1479), und als später Nachzügler vom Jahr 1589 die Kirche von St. Valentin im Pretau-Thale; u. a. m. — Ferner im oberen Iselthal die Kirche zu Obermauern (1456), die Wallfahrtskirche zum heil. Nikolaus bei Windisch-Matrei vom Jahr 1516, und die Pfarrkirche zu Lienz, 1457 geweiht, mit einer Krypta.

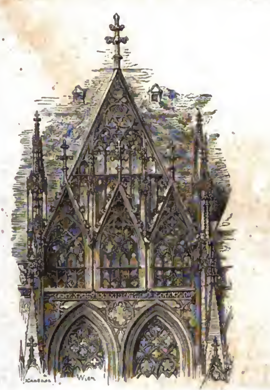
Schliesslich in Innsbruck das sogenannte „goldne Dachl", ein reiches Prachtstück spätgothischer Profanarchitektur, bestehend aus einem Erker des ehemaligen bischöflichen Palastes, aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammend.

In Oesterreich ist vor Allem die Vollendung des riesigen Südthurmes am Stephansdom zu Wien[1] im J. 1433 als grossartigstes Werk dieser Epoche hervorzuheben. Unter allen ausgeführten Thurmbauten der glänzendste und gewaltigste, erhebt er sich, gleich von der Sohle an sich stark pyramidal verjüngend, über und über mit Maasswerk bedeckt und durchaus in eine wuchernde Fülle lebendigster Gliederung aufgelöst, zu

[1] Denkmäler der Kunst, T. 55 (9).

einer Höhe von 435 F. $6^{3}/_{4}$ Z. — Derselben Zeit gehören die prachtvollen Giebel an, welche mit ihrer glänzenden Dekoration an der Südseite das hohe Kirchendach verdecken. Die reichen Netzgewölbe des Schiffes wurden um 1446 ausgeführt, als Meister Hans Buchsbaum dem Werke vorstand.

Im Uebrigen sind auch in diesen Gegenden die Hallenanlagen, zumeist in einfach anspruchsloser Behandlung, vorherrschend: so das Langhaus der stattlichen Kirche zu Berchtholdsdorf, die Kirche zu Kirchschlag, die Othmarskirche zu Mödling (seit 1454) ein ansehnlicher Bau



Giebel am Langschiff des Doms von Wien. (Nach einer Photographie.)

mit Unterkirche; die Neuklosterkirche zu Wiener-Neustadt (1453) und die grosse Pfarrkirche zu Baden, die Minoritenkirche und die Augustinerkirche zu Wien, beide nach 1395 vollendet. Zweischiffig ist die Kirche von Sebenstein, quadratisch mit einem Mittelpfeiler die Kirche von Edlitz.

Mit niedrigen Seitenschiffen finden sich nur vereinzelte Bauten, wie die Ruine der Kirche von Lichtenwörth und die Kirchen von Brunn und von Heiligenstadt.

Einige Chorbauten gehören dieser Spätzeit an. So noch vom Ende des 14. oder dem Anfang des 15. Jahrhunderts die prächtige hallenartige

Choranlage der Klosterkirche zu Heiligenkreuz,[1] und ebendort aus derselben Zeit das zierliche Brunnenhaus am Kreuzgange. So der stattliche Chor der Kirche von Deutsch-Altenburg, der des Doms von Wiener-Neustadt (1449—87), der von Bromberg, der zu St. Veit (1433) mit einer Krypta. — Unter den Kapelleu ist die eigenthümlich merkwürdige Schlosskapelle von Wiener-Neustadt (1449—60) zu nennen.

Als reich ausgestattete dekorative Werke sind zu erwähnen: das 65 F. hohe Tabernakel bei W.-Neustadt, die sogeuannte „Spinnerin am Kreuz", und ein bei Wien auf dem Wienerberge errichtetes.

Aehnliche Behandlung der Hallenkirchen zeigen die Deukmäler im Kreise ób dem Wiener Walde. Eigeuthümlich erscheint die Michaelspfarrkirche zu Steinakirchen; andre siud zu Waidhofen, Ips, Ipsitz u. a. Zweischiffige Kirchen zu Petzenkirchen, Wieselburg, Lunz. — Anlageu mit erhöhtem Mittelschiff zu Markt Melk (Langhaus (1481), zu Rabenstein (1490), Gresten (1482), Anzbach (1491) u. a. m. In Oberösterreich ist die 1443 geweihte, von Hans Buchsbaum erbaute Pfarrkirche zu Steier als ein bedeutender Bau im Style des Stephansdoms hervorzuheben. Dagegen hat die Pfarrkirche zu Wels eiu beträchtlich erhöhtes Mittelschiff über einfachen Arkaden.

In Steiermark zeigt die Stiftskirche zu St. Lambrecht aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts eine sehr stattliche und reich durchgebildete Anlage. Ferner die Kirche zu Bärneck (1461), die Cisterzienserkirche zu Neuberg (1471 geweiht) u. a. Mit hohem Mittelschiff finden sich auch hier nur vereinzelte Bauteu, so die Pfarrkirchen von Cilli, Radkersburg und Pettau. Der Spätzeit gehören dann noch an die Pfarrkirchen zu Hartberg und zu Aussee. — Viele einschiffige Anlagen und Kapellenbauten ausserdem.

Ein anziehender Profanbau des 16. Jahrhunderts hat sich in einem Gebäude am Markte zu Bruck erhalten, unten eine Halle, und darüber eine zierliche Loggia.

In Kärnten ist die Pfarrkirche zu Völkermarkt ein Bau mit hohem Mittelschiff, die Pfarrkirche zu Villach ein Halleubau. Sodann sind zu nennen: die Chöre der Kirche von Lieding, der Pfarrkirche zu Oberndorf (mit einfacherem Schiffbau) und der Collegiatkirche zu Friesach. Als späteste Bauten gelten die Liebfrauenkirche zu Hohenfeistritz und die Wallfahrtskirche Maria Weitsehals ob Hüttenberg (1495—1519).

Ungarn steht auch in dieser Epoche wie es scheint unter den Einflüssen der benachbarten österreichischen Bauschulen. Am Dom zu Kaschau bezeugt die glänzende Dekoration der Façade mit ihrem Prachtportal, sowie das sehr originelle Portal der Nordseite die Zeit des 15. Jahrhunderts, während das Südportal dem 16. Jahrhundert angehört. — Andre spätgothische Kirchen sind dort die Dome von Leutschau, und von Szepesvárallya (Kirchdorf), dessen Chor 1462—78 erbaut wurde, die Kirche zu Donnersmark und zu Kesmark (1444—86), sämmtlich

[1] Vgl. die gründliche Untersuchung von Essenwein im IV. Bande der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission." S. 313 ff.

in der Zips. — In den südwestlichen Districten sodann der Dom zu Weszprim, mit einer gothischen Krypta, und als ein Hauptwerk die Michaelskirche zu Oedenburg, inschriftlich von 1482—89, wie es scheint nach der Analogie des Langhauses von St. Stephan in Wien erbaut. Ebendaselbst die Benediktinerkirche und die Kapelle Johannes des Täufers. Weiterhin der Dom zu Pressburg, 1452 geweiht, die Franziskanerkirche daselbst und die Pfarrkirche zu Ofen. Einschiffige Anlagen finden sich zahlreich im Warasdiner Komitat, so die Klosterkirche zu Lupaglava (1415 geweiht, 1491 hergestellt), die Kirchen von Nedelisce (1460), von Pomorje (1468), von Macince (1477) u. a. In Warasdin ist der Kirchthurm ein Werk vom J. 1494.

An dekorativen Werken sind die Tabernakel im Dom zu Kaschau, 1472 durch Stephan Crom ausgeführt, und in der Kirche zu Kesmark zu erwähnen.

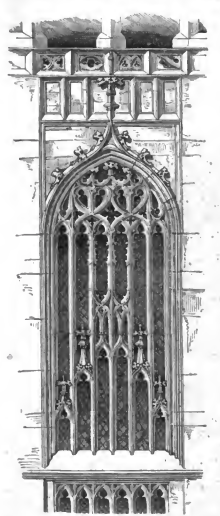
Der Hallenbau Siebenbürgens bietet eine Anzahl von Beispielen der Spätepoche. So die Hauptkirchen von Kronstadt (1385—1425), von Reps (1400), von Klausenburg (bis 1414), von Schorsch (1422). Die evangelische Kirche zu Hermannstadt, zwischen 1431—71 und bis zum 16. Jahrhundert erbaut, hat niedere Seitenschiffe, aber über dem einen eine Empore bis zur Höhe des Hauptschiffes. Ein lichter freier Hallenbau mit zierlichen Sterngewölben ist sodann die Bergkirche von Schässburg, bis 1488 im Wesentlichen vollendet und 1511 geweiht. — Die meisten Kirchen des Landes verbinden sich mit einer ausgedehnten Befestigungsanlage und sind selbst durch kastellartige Festigkeit der Mauern, durch Schiessscharten u. dgl. auf die Vertheidigung eingerichtet. Am vollständigsten zeigen dies System die Kirchen zu Kaisd (1493 bis 1496), zu Klosdorf (1524) und zu Trapold (1522).

An dekorativen Arbeiten werden die Tabernakel der Bergkirche zu Schässburg und der Kirchen zu Meschen und Grossprobstdorf erwähnt.

In Böhmen ist als Hauptbau der Spätzeit die stattliche S. Barbarakirche zu Kuttenberg zu betrachten. Im Jahr 1380 begonnen, befolgt sie in der Choranlage das reiche Vorbild des Prager Domes, nur gehört die Ausprägung des Einzelnen schon der Spätzeit an, da nach längerer Unterbrechung der Bau erst 1483 unter Meister Johann, dann unter Matthias Raisek's Leitung wieder aufgenommen wurde, der 1499 die Chorwölbung vollendete. Die reichen Fenstermaasswerke, die verschlungenen Netzrippen, die zierliche Dekoration der Strebebögen bezeichnen diese Epoche. Seit 1510 wurde endlich durch Meister Benesch von Laun den Seitenschiffen eine Empore hinzugefügt, wodurch jene die Höhe des Mittelschiffes erhielten, ausserdem wurde das Innere und Aeussere reich und phantastisch geschmückt, 1541 aber der Bau unvollendet eingestellt. — Andre Gebäude der Spätepoche in derselben Stadt sind das „steinerne Haus" und das 1497 ausgeführte Brunnenhaus, ein zwölfeckiger Bau mit zierlichem Tabernakel.

Prag hat in seiner Maria-Himmelfahrtkirche am Teyn (1407 bis 1460) ein bedeutendes Werk dieser Epoche. Dreischiffig mit dreifachem

polygonem Chorschluss, aber ohne Querhaus, zeigt sie ein erhöhtes Mittelschiff und überwiegend breite, weite Verhältnisse. Am Aeussern sind die beiden stattlichen Thürme der Façade bemerkenswerth. — Minder bedeutend ebendaselbst die Malteserkirche vom J. 1503 und die ungemein hohe einschiffige Franziskanerkirche. — Stattliche Profanbauten sind die beiden Thürme der Moldaubrücke (1451) mit schlanken Spitzen und Erkern, und der durch Meister Benesch ausgeführte Wladislaw'sche Saal auf dem Hradschin, vom Ende des 15. Jahrhunderts. — Von demselben Meister wurde 1520 die stattliche Dechanteikirche zu Laun erbaut.


St. Barbarakirche zu Kuttenberg. Fenster im Oberbau des Chores. (Aus den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates.)

Die südwestlichen Theile des Landes entwickeln ihre Architektur mehr im Anschluss an das System des Donaugebietes. Die Maria-Himmelfahrtkirche zu Krumau und die Piaristenkirche zu Budweis wurden als vorzügliche Beispiele dieser Richtung von den Meistern Stanko und Kreschitz aus Krumau aufgeführt.

Die böhmische Gothik währt beim Kirchenbau bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, ja bis in das 17. hinein; so wurde u. a. die Dechanteikirche zu Blattna im Chor um 1530, im Schiff um 1620 vollendet. Sie repräsentirt zugleich die zahlreich hier vorkommenden zweischiffigen Anlagen.

In Mähren bezeichnet die Jakobskirche zu Brünn, eine Hallenkirche von besonders schlanken Verhältnissen, gewisse Verwandtschaft mit böhmischen Anlagen. Die Augustinerkirche daselbst zeigt niedrige Seitenschiffe im Vorderbau, dagegen hat die Mauriziuskirche zu Olmütz vom J. 1412 ein hallenartiges Langhaus.

Franken bietet zunächst in den Bauten zu Nürnberg einige namhafte Belege für die Entwicklung der spätgothischen Bauweise. Besonders der Chor der Lorenzkirche,[1] seit 1439—77 dem älteren Langhaus vorgelegt, ist ein durch das Vorbild von St. Sebald veranlasstes Beispiel hoher stattlicher Hallenanlage mit weitem Umgange. Ein merkwürdiger Bau war sodann die neuerdings zerstörte Augustinerkirche mit schlanken Fächergewölben; als einfache Bauten der Spätzeit sind die Karthause (noch vom Schlusse des 14. Jahrhunderts) und die um 1500 errichtete Jakobskirche zu nennen; endlich als kleinere Anlagen die Kapelle des h. Geist-Spitals, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die zierlich entwickelte Kapelle des Landauer Brüderklosters (1507—8), und die Holzschuher'sche Kapelle auf dem Johanniskirchhofe.



Das Chörlein am Pfarrhofe von St. Sebald zu Nürnberg. (Aus Rettberg, Nürnb. Kunstleben.)

Von Profanbauten gehören hieher: das reizvoll ausgestattete „Chörlein" am Sebalds-Pfarrhofe, 1513—15 neu erbaut; die alten, 1521—22 durch Meister Hans Behaim d. ä. ausgeführten Theile des Rathhauses u. a. m.

Zu den Hochbauten dieser Gruppe gehört noch die einfache Kirche von Schwabach (1469—95), während dagegen der Hallenbau auch hier in dieser Epoche mehrfach in Aufnahme kommt. So der Chor der Kirche von Weissenburg, 1527 geweiht, durch reiche Gewölbe und gute Details ausgezeichnet. Der Schlussepoche gehört der dreithürmige Westbau (1493) und der im J. 1523 vollendete Chor der Gumbertuskirche zu Anspach, ein eigenthümlicher und stattlich entwickelter Bau.

Dekorative Werke dieser Epoche rühren besonders von der Nürnberger Schule und sind durch grossen Reichthum und Fülle der Formen ausgezeichnet, meist Erzeugnisse Adam Kraft's und seiner Werkstatt. Das Prachtwerk unter ihnen ist das 64 Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz zu Nürnberg (1496—1500; geringere zu Schwabach, vom Jahr 1505, zu Kalkreuth, zu Fürth, zu Heilsbronn u. A.

[1] Denkmäler der Kunst, T. 55 (6).

Die Sächsischen Lande entwickeln in dieser Spätepoche eine ungemein reiche bauliche Thätigkeit. In Braunschweig fährt man fort besonders die Glockenhäuser und die Chöre stattlich auszubilden. Die Martinikirche erhielt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren Chorschluss, und im J. 1434 die reich geschmückte Anna-Kapelle. Derselben Zeit gehören die Chorschlüsse der Katharinen- und der Magni-Kirche und der stattliche zweischiffige Ausbau des nördlichen Seitenschiffes am Dom vom J. 1469. — Eben daselbst wurde eins der zierlichsten und elegantesten Beispiele deutscher Profanarchitektur, das



Nordportal des Doms zu Merseburg. (Nach Kallenbach.)

Altstadt-Rathhaus besonders im Laufe des 15. Jahrhunderts errichtet, ein Bau von zwei aneinander stossenden Flügeln, unten mit offnen Hallen, oben mit glänzender Loggia. — Einfachere Profanbauten dieser Zeit besitzt die benachbarte Stadt Goslar in ihrem Rathhaus und der Worth.

Der Dom zu Magdeburg erhielt gegen 1520 den reichen Ausbau seiner Façade, besonders des bunt dekorirten Glockenhauses und der durchbrochenen Thurmhelme, an denen noch 1574 gebaut wurde. Am Dom zu Halberstadt gehört vornehmlich in diese Zeit die Ausbildung des Querschiffes und die Ausführung eines brillant dekorirten Lettners vom J. 1510. Ein andrer Lettner von 1458 im Dom zu Magdeburg. Die meisten übrigen Kirchen dieser Gegend nehmen die Hallenanlage auf. So besonders in Halberstadt die Martinikirche mit stattlichem

Glockenhaus zwischen zwei Westthürmen; so in Magdeburg die ungemein zierliche und elegante Sebastianskirche.

Der Profanbau dieser Gegenden bildet einen oft zierlich behandelten Fachwerkbau aus; Halberstadt, Braunschweig, Quedlinburg, Magdeburg, bieten eine Reihe interessanter Beispiele.

Erfurt hat zwei bedeutende Hallenbauten aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts: das Langhaus des Domes mit ungemein freier weiter Anlage, die Seitenschiffe breiter als das Mittelschiff, und die fünfschiffige Severi-Kirche. In verwandter Behandlung das Schiff des Doms zu Nordhausen.

Noch entschiedener nehmen die obersächsischen Bauten das Hallensystem auf, meist in schlichter Behandlung mit reichen Netzgewölben, doch nicht ohne schmuckvollere Entfaltung gewisser Einzeltheile. Wichtige Beispiele bietet Halle mit seiner Moritzkirche, deren zierlich dekorirter Chor seit 1388 erbaut wurde, während das Schiff jüngerer Zeit angehört; seiner 1310 vollendeten Ulrichskirche, die nur ein Seitenschiff hat; seiner sehr einfachen Domkirche, 1523 geweiht und 1589 hergestellt; besonders seiner stattlichen und edel entwickelten Liebfrauen- oder Marktkirche, 1530—54 durch Nicolans Hoffmann ausgeführt mit vier von älteren Bauten herrührenden Thürmen. Ausserdem als Profanbauten daselbst die mächtige Ruine der Moritzburg (1484—1503) und das Rathhaus aus derselben Spätzeit.

Den hallischen Bauten nahe verwandt sind einige benachbarte Werke; die Nikolaikirche zu Zerbst, mit stattlichem Chorumgang vom J. 1446, das Schiff 1488—94 erbaut, die Westseite mit drei Thurmspitzen vom J. 1530; die Marienkirche zu Bernburg mit einfacherem Chor; zu Wittenberg die Stadtkirche und die 1493—99 erbaute Schlosskirche, beide modern entstellt. — Weiterhin die einfachst behandelten Kirchen St. Andreas und St. Peter und Paul zu Eisleben; das Schiff des Domes zu Merseburg, 1517 geweiht, dessen Nordportal ein vorzügliches Beispiel phantastischer Dekoration dieser Spätzeit gewährt; die Stadtkirche zu Jena (1472—86); die Wenzelkirche zu Naumburg u. a. m.

Einige Profanbauten sind für die dekorative Tendenz dieser Schule charakteristisch. So das zu Neustadt an der Orla, mit reich geschmücktem Erkerbau; das zu Pösneck, zu Saalfeld (1534). Aehnlich das Schloss zu Oberkranichfeld.

Die Denkmäler des Meissener Landes endlich nehmen eine besondre Bedeutung in Anspruch. In Meissen gehören hieher die jüngeren Theile des Domes,[1] besonders der südöstliche Thurm mit seiner zierlich schlanken durchbrochenen Spitze, sodann auch der westliche Thurmbau sammt der Begräbnisskapelle, die sich chorartig an ihn lehnt. — Als grossartigstes Beispiel der Profanbaukunst sodann ebenda die Albrechtsburg, seit 1471 erbaut, das mächtigste Fürstenschloss des Mittelalters, jetzt als Porzellanfabrik seinem Ruin entgegengehend. — Die Kirchen des Landes sind meist schlichte Hallenbauten mit zierlich verschlungenen Netzgewöl-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 55 (1, 2).



ben. So die Domkirche zu Freiberg, nach 1484 erbaut; die Annakirche zu Annaberg (1499—1525); die Marienkirche zu Zwickau, der Chor 1453—70, das Schiff 1506—36 ausgeführt, letzteres durch reiche Aussendekoration bemerkenswerth; die Kunigundenkirche zu Rochlitz,



Portal der Klosterkirche zu Chemnitz. (Nach Kallenbach.)

im Innern modernisirt; endlich die Klosterkirche zu Chemnitz mit einem barock naturalistisch ausgebildeten Portal.

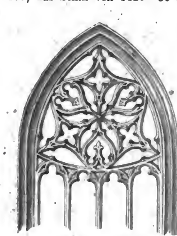
Profanbauten sind das Kaufhaus von Zwickau (1522—24) und mehrere Privathäuser zu Freiberg u. a. O.

In der Ober-Lausitz macht sich sächsischer und böhmischer Einfluss geltend. Hier steht Görlitz mit mehreren ansehnlichen kirchlichen Gebäuden oben an. Das Hauptwerk ist die Petrikirche mit Resten eines romanischen Baues, der im 15. Jahrhundert eine Umgestaltung

erhielt, so dass die Krypta 1417—32, der Oberbau 1423—57, die Vollendung vom J. 1497 datirt. Der Bau ist mächtig, fünfschiffig, mit gleich hohen, breit und licht entwickelten Schiffen angelegt; den polygonen Chorschluss hat jedes Schiff für sich besonders. — Die Frauenkirche, 1449 oder 1458 gegründet, 1473 geweiht, ist eine schlichte Hallenanlage, die sich durch eine reich geschmückte Orgelempore auszeichnet. Unbedentendere Bauten daselbst die hl. Kreuzkapelle (1481—89) und die St. Annenkirche, 1508—12 durch Meister Albrecht Stieglitzer aufgeführt. — Ein altes mächtiges Stadtthor der sogen. „Kaisertrutz" datirt vom J. 1490. — Ein andrer schlichter Hallenbau ist die 1441—97 erbaute Petrikirche zu Bautzen, gleich den übrigen dieser Gruppe mit achteckigen Pfeilern und Netzgewölben versehen.

In Hessen und Westphalen herrscht der Hallenbau fast ausschliesslich vor, in Hessen zumeist noch mit Einwirkungen der Elisabethkirche zu Marburg. Eine bestimmte Nachbildung derselben, nur in weiträumigerer Anlage, zeigt die Marienkirche zu Marburg, ähnlich die rohere Franziskanerkirche zu Fritzlar, und die Martinskirche zu Cassel, 1364 begonnen und 1434 vollendet, ein ansehnliches Gebäude mit verschiedenartig behandelten Einzelformen. — In Büdingen ist das „Jerusalemer Thor" ein stattlicher Profanbau vom Jahr 1543, das Thor selbst von zwei kräftigen Rundthürmen eingeschlossen.

Dem Waldeck'schen Lande gehört die Kilianskirche zu Korbach, ein fast quadratischer Hallenbau mit einfach vorgelegtem Chor vom Jahr 1335, das Schiff von 1420—50 ausgeführt.



Fenstermaasswerk der Lambertikirche zu Münster. (Nach Lübke.)

Westphalen erhält erst in dieser Epoche eine reichere und stattlichere Entfaltung seiner Architektur, aber ausschliesslich auf der Basis des schlichtesten Hallensystems. Das glänzendste Beispiel ist die Lambertikirche zu Münster, gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts errichtet, ein lichter, freier Hallenbau mit lang hinaustretendem Chor und zierlichem südlichem Nebenchor, besonders durch prächtige, etwas willkürlich entwickelte Fenster ausgezeichnet, die Gewölbe mit reichen Netzverschlingungen, auch das Aeussere lebendiger dekorirt als dies sonst in der westphälischen Gothik vorkommt. — In verwandter Behandlung der Chor der Ludgerikirche, und der prachtvolle Façadenschmuck des Doms sowie der Fenster seines südlichen Quergiebels vom Jahr 1568.

Ein Hallenbau von kühner, lichter Schlankheit und Weite ist die

Kirche S. Marien zur Wiese in Soest, schon 1331 durch Meister Johannes Schendeler begonnen, aber in langsamer Bauführung erst spät vollendet. Die Gewölbe sind noch einfache Kreuzgewölbe, steigen aber unmittelbar ohne Kapitäl von den schlanken Pfeilern auf; der Chorabschluss ist ein dreifach polygoner, die Façade ungewöhnlicher Weise durch zwei Thürme ausgezeichnet. — Entschieden dem 15. Jahrhundert gehören sodann der Chor der Reinoldikirche zu Dortmnnd, von stattlicher Anlage mit reichen Fenstermaasswerken (1421—50); der ansehnliche Westthurm der Petrikirche daselbst, seit 1396 errichtet; der Chor der Kirche zu Unna, 1389—96, mit hallenartigem Umgang; ebenso, nur mit niedrigem Umgang der Chor der Marienkirche zu Osnabrück, im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts dem ältern Langhause zugefügt; und der Chor der Marienkirche zu Lippstadt, wieder mit hallenartigem Umgange (1478 bis 1506), die einzigen derartigen reicheren Planbildungen in Westphalen.

Unter der grossen Anzahl schlichter Hallenkirchen sind sodann als die bedeutendsten zu nennen: die von Beckum, Borken, Haltern, die nach 1460 erbaute zu Blomberg, die Kirchen zu Rheine, zu Stadtlohn, zu Ahaus, besonders und zwar in stattlicher Anlage die Kirche zu Bocholt, der Chor 1415, der Westthurm 1472 begonnen. Weiterhin die Kirche zu Möllenbeck vom Jahr 1493, das Langhaus der Kirche zu Wiedenbrück, endlich mehrere mit zierlichen Netzgewölben versehene: die Pfarrkirche zu Vreden vom J. 1478, die Lambertikirche zu Koesfeld vom Jahr 1483, die 1489 begonnene Kirche zu Notteln und die 1507—15 erbaute Kirche zu Lüdinghausen, der massenhafte Westthurm 1558 vollendet u. a. m.

Die dekorative Kunst hat einen Reichthum von Werken hervorgebracht, der mit der fast nüchternen Einfachheit der Gebäude einen scharfen Gegensatz bildet. Namentlich findet man eine grosse Anzahl oft glänzend ausgebildeter Tabernakel. So zu Soest in der Paulskirche, der Wiesenkirche und der Höhenkirche; zu Dortmund ein sehr prachtvolles und grosses in der Dominikanerkirche, zwei in der Reinoldi- und eins in der Marienkirche; zu Osnabrück ein sehr schönes in der Johanneskirche, ein andres im Dom; eins aus der Schlussepoche im Dom zu Münster u. a. m. Altäre mit Tabernakelkrönung in der Kirche zu Unna, im Dom zu Paderborn, der Wiesenkirche zu Soest und der Bergkirche zu Herford. Ein prachtvoller Lettner ist der sogenannte „Apostelgang" im Dom zu Münster.

Für den Profanbau sind einige Rathhaus-Façaden bemerkenswerth: zu Osnabrück und zu Unna, Wohnhäuser zu Lemgo, Herford, Bielefeld, besonders zahlreich zu Münster. Endlich ein Stadtthor vom J. 1535 zu Soest, das „Osthofer-Thor".

Der norddeutsche Backsteinbau gewinnt in dieser Spätzeit eine noch entschiednere Richtung auf Grossräumigkeit und Massenhaftigkeit der Anlage, verliert jedoch an Feinheit in der Durchbildung der architektonischen Glieder, welche Einbusse er mehr durch willkürliche oft überans glänzende Flächendekoration zu ersetzen sucht.

Schlesien weist in dieser Epoche nur einige minder bedeutende Werke auf: so in Breslau die Kirchen Corpus Christi, S. Vincenz und S. Bernhardin (1464—66). In Brieg die Nikolaikirche von 1370—1418, mit erhöhtem, selbständig beleuchtetem Mittelschiff, die Peterskirche und die Marienkirche zu Liegnitz, die kathol. Kirche zu Schweidnitz, die Jakobikirche zu Neisse, eine stattliche Hallenanlage, die kathol. Pfarrkirche zu Gleiwitz (1504) u. a. m.

Als bedeutender Profanbau der Spätepoche ist das Rathhaus zu Breslau zu nennen, dessen glänzende Aussendekoration der Spätzeit des 15. Jahrhunderts angehört.

Den schlesischen Bauten verwandt erscheinen die Denkmäler von Krakau. Ein bedeutender Hochbau ist der Dom, mit reich gegliederten Pfeilern, und einem geraden Chorschluss sammt Umgang. Schlichter behandelt die Frauenkirche, mit Kapellenreihen zwischen den Strebepfeilern; das Langhaus der Dominikanerkirche und die h. Kreuzkirche (um 1500), ein quadratisches Schiff, dessen zierliches Gewölbe auf einer Mittelsäule ruht. — Eine grossartige Befestigungsanlage ist das Florianstbor vom Jahr 1498, ein ausgedehnter mit Thürmen und weitem Zwinger ausgestatteter Bau.

In Mecklenburg erfährt in dieser Zeit (gegen 1430) der Dom zu Schwerin seine Vollendung; Wismar fügt den früheren bedeutenden Monumenten seine Nikolaikirche hinzu, 1460 geweiht, ganz nach dem Vorbilde von S. Marien, aber mit reicherer Ausstattung und 128 F. hohen Gewölben. In Rostock erhebt sich die kolossale Marienkirche (1398 bis nach 1472) zu nicht minder bedeutenden Höhenverhältnissen bei reicher durch glasirte Steine bewirkten Flächendekoration. In verwandter Anlage die Nikolaikirche zu Lüneburg. — Dem Hallensystem folgt dagegen das Langhaus des Domes zu Verden, 1473—90 ausgeführt.

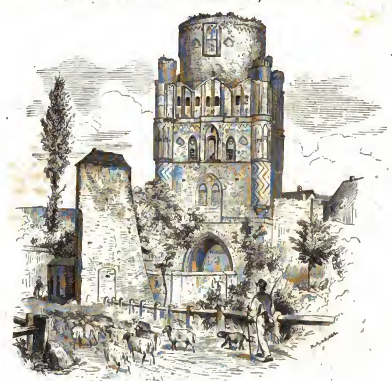
Als tüchtige Zeugnisse dekorativer Kunst sind zwei Werke in Lübeck zu nennen: der Lettner im Dom, mit Granitsäulen und holzgeschnitzter Brüstung, und ein in Erz gegossenes Tabernakel der Marienkirche, ein glänzendes Werk der Meister Nicolaus Rughesee und Nicolaus Grnden vom J. 1479.

Auch der Profanbau trägt die dekorative Richtung dieser Epoche zur Schau. Die Rathhäuser zu Hannover, Lübeck, Rostock, viele Privathäuser in denselben Städten und in Lüneburg, Wismar u. A. geben interessante Beispiele. Dazu kommt in Hannover ein reicher Fachwerksbau, besonders an dem Apotheken-Flügel des Rathhauses.

In den brandenburgischen Marken wird um den Beginn dieser Epoche der ansehnliche und durch überreiche Aussendekoration ausgezeichnete Bau der Katharinenkirche zu Brandenburg, die 1401 durch Meister Heinrich Brunsberg aus Stettin begonnen wurde, ausgeführt; ein Hallenbau mit hohem Chorumgang und eingezogenen Strebepfeilern. Die frei durchbrochen gearbeiteten Ziergiebel des Aeussern sind ein Meisterstück brillantester Ziegeldekoration. — In ähnlicher Pracht ist die Marienkirche zu Königsberg in der Neumark, 1407 geweiht, ausgestattet. Aus späterer Zeit datiren die ebenso reich geschmückten Bauten der Schlosskirche von Ziesar bei Brandenburg (1472) und der

Schlosskapelle von Wolmirstädt (1480). — Aus spätester Zeit sodann die durch ihre zierlichen Zellengewölbe bemerkenswerthe Petrikirche zu Brandenburg; endlich, ebenfalls dem 15. Jahrhundert angehörig, der Umbau des dortigen Domes und des 1411 geweihten Domes zu Havelberg.

Schlanke, lichte Hallenbauten sind ferner: die Wallfahrtskirche zu Wilsnack, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, der Dom zu Stendal,[1]



Uenglinger Thor zu Stendal. (Nach Meyerheim.)

von ähnlich kühnen bedeutenden Verhältnissen und zierlich reicher Ausbildung, die Marienkirche ebendaselbst, 1447 beendet u. a. m.

Dekorative Werke finden sich hier selten. Ein Sandsteinlettner im Dom zu Havelberg und ein Backsteinlettner im Dom zu Stendal, sodann ein zierliches Sandstein-Tabernakel vom J. 1510 in der Marienkirche zu Fürstenwalde.

In prächtig dekorativer Ausstattung werden die Profangebäude ausgeführt. So namentlich die Rathhäuser zu Tangermünde[2] und zu Königsberg in der Neumark; ferner zu Zerbst (1479—81) und zu

[1] Denkmäler der Kunst, T. 56 (3, 4). — [2] Ebenda, T. 56 (5).

Jüterbock, wo die Rathsstube mit buntem Zellengewölbe versehen ist. Auch die Thore mit ihren Thürmen werden stattlich angelegt und reich verziert. Die prachtvollsten Beispiele finden sich zu Werben, Tangermünde und Stendal, mit mannigfachen Mustern in farbig glasirten Ziegeln dekorirt.

In Pommern steht als eins der kolossalsten Werke dieser Gruppe die Marienkirche zu Stralsund da, 1416—78 aufgeführt, ein Hochbau von machtvollen Verhältnissen und kühner Höhenentwicklung, mit Chorumgang, dreischiffigem Querhaus und westlicher Halle sammt massenhaft angelegtem Hauptthurm, in den Details dagegen roh und selbst barbaristisch. — Kleinere Bauten derselben Zeit sind die Johannis-Klosterkirche ebendaselbst, mit einer vollständigen Arkaden-Vorhalle; die achteckige Apollonienkapelle bei der Marienkirche, und die Gertrudskirche bei Wolgast, ein zwölfseitiger Bau mit Mittelsäule und zierlichem Sterngewölbe, dieser wohl noch aus dem 14. Jahrhundert datirend.

In Hinterpommern ist zunächst zu nennen die Marienkirche zu Stargard, ursprünglich ein Hallenbau des 14. Jahrhunderts, der aber im 15. Jahrhundert durch bedeutende Erhöhung des Mittelschiffes zu einem Hochbau von ansehnlichen Dimensionen umgeschaffen wurde und einen Umgang um den polygonen Chor erhielt. Die Verhältnisse sind edel, in den Details jedoch fehlt es nicht an Willkürlichkeiten, so z. B. die Tabernakel an den Pfeilerkapitälen, im Uebrigen ist eine reiche Flächendekoration zur Anwendung gekommen. — Ebendaselbst ist als Hallenkirche aufzuführen die Johanniskirche, angeblich 1408 gegründet, mit ähnlich reichen Schmucktheilen; ähnlich die Marienkirche zu Freienwalde, u. a.

Der Profanbau weist einige stattliche Thoranlagen auf, wie zu Cammin, Demmin, Pyritz, Stargard, sodann reich dekorirte Häuser-Façaden zu Greifswald und besonders zu Stralsund am Rathhause. Eine eigenthümliche Flächenverzierung durch Maasswerk blüht noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts, wie ein Flügel des Schlosses zu Ueckermünde vom Jahr 1546 und der Giebel des Rathhauses zu Stargard u. a. beweisen.

Preussen, das in der vorigen Epoche die glanzvolle Blüthenepoche seiner Architektur vornehmlich in den zahlreichen Schlossbauten der deutschen Ritter gesehen hatte, ist in der Spätzeit fast ausschliesslich durch die zahlreichen und zum Theil grossartigen Kirchenanlagen in Danzig vertreten. Das System ist das der Hallenkirche mit geringer Detailbehandlung, achteckigen Pfeilern, geradem Chorschluss, bunten Netzgewölben, mit Kapellenreihen zwischen den eingezogenen Streben, endlich meistens mit drei parallelen Satteldächern und demgemäss oft reich dekorirten Aussengiebeln. Hauptbau ist die kolossale Marienkirche,[1] zuerst 1343 gegründet, aber seit 1400 bedeutend erweitert und bis in das 16. Jahrhundert hinein fortgeführt, ein Bau von grossartigen räumlichen Verhältnissen, mit dreischiffigem Quer- und Langhaus, beide mit

[1] Denkmäler der Kunst, T. 56 (2).

Kapellenreihen versehen, im Detail dagegen schmucklos und von herber Strenge; am Aeusseren durch kolossalen Westthurm und eine Anzahl schlanker Giebelthürmchen ausgezeichnet. — Aehnlich die Katharinenkirche, nur einfacher und gleich den übrigen ohne Querschiff, ursprünglich seit 1326 erbaut, aber im 15. Jahrhundert vergrössert; St. Peter



Giebel der Trinitatiskirche und der Annakapelle zu Danzig. (Nach C. Schultz.)

und Paul, 1425 begonnen, mit originellem Westthurm (seit 1486); St. Johannis, edel und in tüchtigen Verhältnissen, mit Querschiff 1463—65 gewölbt; S. Trinitatis, deren schöner lang vortretender Chor 1482—95 erbaut, deren Langhaus 1503—14 hergestellt wurde, mit ungemein reich dekorirtem Westgiebel; die einschiffige Kirche St. Bartholomäi, nach 1500, und St. Birgitten, erst 1587—1602 erbaut.

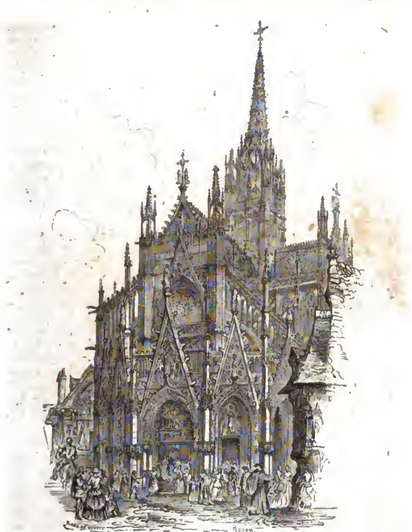
Frankreich.

Die Spätzeit der französischen Gothik ist vorzugsweise durch eine ungemein leichte, graziöse Ausbildung der Details, durch grossen dekorativen Reichthum ausgezeichnet, wobei jedoch das Einzelne auch hier mehr willkürlich als organisch entwickelt erscheint, und besonders in den Maasswerken jene flammenförmigen Figuren beliebt sind, welche diesem späteren Style den Namen des Flamboyant verschafft haben.

Zu den elegantesten und edelsten Werken dieser Epoche gehören im Norden Frankreichs die jüngeren Theile von S. Ouen[1] in Rouen,

[1] Denkmäler der Kunst, T. 51 (2, 3).

namentlich der Schiffbau und die Façade mit ihren übereckgestellten Thürmen, sowie die Kreuzarme. — Noch prachtvoller ausgestattet ist die Kirche S. Maclou ebendaselbst, bemerkenswerth durch einen ungemein



Ansicht von S. Maclou zu Rouen. (Nach du Sommerard.)

schmuckvollen fünfseitigen, der Façade vorgelegten Porticus. — Verwandter Richtung sind ebendaselbst die Kirchen S. Elai und S. Vincent, schmuckloser S. Vivien und S. Patrice. — Höchst glanzvoll ist sodann die Façade der Kathedrale zu Rouen durchgeführt, der südliche

Thnrm von 1485—1507, reich ausgestattet und schlank aufsteigend, mit achteckigem Obergeschoss bekrönt. Der mittlere Theil der Façade von 1509—30 hat ein prächtiges Portal, darüber eine brillante Rose, mit einer üppigen Maasswerkarchitektur darüber und zu beiden Seiten verbunden. — Auch die Kathedrale von Evrenx, im 14. Jahrhundert begounen, erhielt ihre Vollendung und besonders die reiche dekorative Ausstattung des Aeusseren in der gothischen Schlussepoche bis ins 16. Jahrhundert hinein. Derselben Zeit gehört die ebenfalls schmuckvoll behandelte Kirche zu Caudebec, mit einem Thurme an der Seite der Façade, welcher einen reich durchbrochenen Helm hat. — Weiter gehören hieher die Kirchen S. Jacques zu Dieppe nnd Notre-Dame zu Vernon mit einfach klarer Façadenbildung, die Kirchen von Harfleur und von Lonviers, ferner S. Michel zu Vaucelles, einer Vorstadt von Caen, und an der Kathedrale zu Bayeux der achteckige Bau auf dem Kreuzesmittel. An St. Gervais et S. Protais zu Gisors ist der Uebergang zu den Renaissanceformen bemerkenswerth; an der Kirche von Carentan die geringe Höhe des fensterlosen Mittelschiffes, an der Kirche von Mont St. Michel der kühn aufragende, grossartig angelegte, aus Granit erbaute Chor von 1452—1521.

Auch die Picardie ist reich an glänzend dekorirten Bauten der Spätzeit. An der Kathedrale zu Amiens datiren besonders die drei grossen Rosenfenster der Westfaçade und der Kreuzgiebel aus dieser Epoche. Bedeutender die Collegiatkirche von S. Riquier bei Abbeville, 1487 begonnen, ein Bau mit reichem Chorschluss, dessen Absiden jedoch, mit Ansnahme der mittleren, der Marienkapelle, flach angelegt sind, im Schiff eine derbe, kräftige Gliederung nach den Mustern der früheren Zeit, im Aeusseren eine ungemein glänzende, aber schematische Dekoration. — Noch jünger, doch nicht minder reich ausgestattet, ist die Kirche S. Wulfram zu Abbeville, mit überreich gegliederten und überschlanken Pfeilern, das Aeussere, namentlich die Façade mit spielenden Maasswerkmustern überkleidet. Ungemein reich sodann die kleine Kirche St. Esperit zu Ruc, die nach 1470 neu erbaute Kirche von Poix, die hallenartig disponirte Kirche St. Jean zn Péronne, die Hauptkirche von Corbie u. a. m.

Ein Prachtwerk dieser Spätzeit in Isle-de-France ist sodann der Querbau der Kathedrale von Beauvais, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, mit besonders glänzend dekorirten Façaden. Aehnlich der Chor von S. Etienne zu Beauvais, seit 1506 erbaut. Ferner die nicht minder bunt geschmückten Quergiebel der Kathedrale von Senlis, die phantastisch barock behandelte Façade von S. Pierre daselbst, eines Hallenbaues, die bedeutende Kirche St. Antoine zn Compiègne und St. Jacqnes in derselben Stadt, sowie die Kirche von Clermont. — Einfacher sind mehrere spätgothische Banten zu Paris: so die Kirche St. Germain-l'Auxerrois, mit Resten aus dem 13. Jahrhundert, im Wesentlichen dem 15. und 16. Jahrhundert angehörend; die jüngeren Theile von St. Séverin aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; S. Gervais, vom Schlusse desselben Jahrhunderts, das gleichzeitige Schiff von S. Médard, ferner S. Merry, seit 1520 erbaut, in schlichter

Weise behandelt, endlich ein Thurm von S. Jacques-de-la-Boucherie, 1508—22 aufgeführt. Auch die glänzende Ausstattung des Giebels der Ste. Chapelle zu Paris, sowie der in dieser Zeit vollendeten Ste. Chapelle zu Vincennes (um 1525) gehört hieher. — Endlich ist eine der tüchtigsten Thurmanlagen Frankreichs, der Obertheil des Nordwestthurmes der Kathedrale zu Chartres, 1507—14 von Meister Jean Texier erbaut, ein Werk eleganter Dekorationskunst. Ebenso die von demselben Meister ausgeführten Chorschranken derselben Kathedrale.

In der Champagne ist die Wallfahrtskirche Notre Dame de l'Epine bei Châlons sur Marne eins der eigenthümlich bedeutsamsten Denkmäler; 1419 noch unter englischer Herrschaft von einem Meister Patrick begonnen, dann nach einer Unterbrechung fortgesetzt und im Wesentlichen 1459 beendet, hat sie ein dreischiffiges Langhaus von schlichter, dem früheren System entsprechender Anlage, einen etwas schwerfälligen fünfschiffigen Chor mit Kapellenkranz, am Aeussern sodann ein Vorwiegen horizontaler Abschlüsse, die Façade dagegen nach französischer Anlage gegliedert, mit zwei Thürmen, von denen nur der südliche (1529) vollendet ist. — Höchste Pracht entfaltet sich sodann an der 1506—90 erbauten Façade der Kathedrale von Troyes, deren Fläche ganz mit üppigem Maasswerk, Statuennischen und dergl. filigranartig bedeckt ist; drei Portale, mit tropfenartig niederhängendem Maasswerk umsäumt, öffnen sich zwischen den stark vorspringenden Strebemassen. — Ebendaselbst aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts der Chor von Ste. Madeleine und das Innere des Schiffs von St. Jean-Baptiste, sowie aus der letzten Zeit, schon mit Hinneigung zur Renaissance und mit trocknem Formenschematismus St. Nizier, St. Nicolas und St. Pantaleon. Eins der prachtvollsten Werke phantastischer Dekoration ist endlich der Lettner in Ste. Madeleine, 1506 von Meister Jean Gualdo oder Gaylde ausgeführt.

Minder reich ist Burgund an Werken dieser Epoche. Die Kathedrale von Autun erhielt nach einem Brande vom J. 1465 den schlanken Thurm auf dem Kreuze, die Kapellen des Langhauses und eine phantastisch geschmückte Orgeltribüne. Ebenso die jüngeren Theile des Schiffes der Kathedrale von Nevers, in zierlich schlanker Entwicklung. — Besondre Bedeutung hat sodann die Kirche Notre-Dame zu Brou, das Mausoleum der burgundischen Fürsten, 1506—36 durch einen deutschen Baumeister ausgeführt. Dreischiffig mit breiten Verhältnissen und schlichter Choranlage hat sie eine lebendige Behandlung der Glieder, in der Dekoration des Aeusseren dagegen manche willkürliche phantastische Elemente. Ebenfalls aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts die Façade der Kathedrale von Tours.

Die Bretagne zeigt eine lebhaftere Bauthätigkeit, und in ihren aus Granit errichteten Werken eine ernste Massenhaftigkeit, bisweilen umspielt mit barocker Dekoration, und verbunden mit gewissen englischen Einflüssen. Die Kirche von Folgoat (1419 vollendet) mit Fensterrose in der östlichen Schlusswand; die Kathedrale zu Quimper, 1424 gegründet, mit Bündelpfeiler und Gewölben auf Consolen, die Façade mit

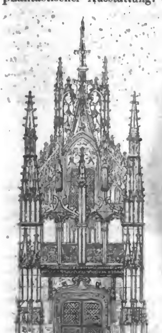
zwei massenhaften, eigenthümlich behandelten Thürmen; die Ruine der Kirche des Cordeliers ebendaselbst, mit entschieden englischen Details; die gerade geschlossenen Chöre der Kathedrale von Dol und der Kirche von Ponteroix u. a. — Achteckige Granitpfeiler kommen ebenfalls bisweilen vor; so an der Wallfahrtskapelle St. Jean du Doigt bei Morlaix (1440—1513), an der Kirche von Lambadec u. a. m.



Ansicht von Schloss Meillant. (Nach du Sommerard.)

Ferner meist durch die dekorative Ausstattung des Aeussern bemerkenswerth: die Façade der Kirche St. Nona zu Peumarch, die Kirche St. Fiacre zu Faouet mit malerischem Thurmbau, die Kirche St. Tromeur zu Carhaix mit einem Thurme in der Mitte der Façade von 1529 bis 1535 u. a. m. Weiterhin die Kathedrale von Tréguier aus sehr verschiedenen Bauzeiten, besonders mit einem schlanken Thurm am südlichen Querflügel; die jüngeren Theile der Kathedrale von St. Brieuc, die Kirche St. Léonard zu Fougères von 1406—40, die Façade von St. Aubin zu Guérande, die 1434 begonnene Façade der Kathedrale von Nantes sammt dem Schiff, u. s. w.

Auch der Profanbau erlangt in dieser Spätzeit den Reiz mannigfach malerischer Anlage und reicher Ausbildung. Das edelste Werk dieser Epoche ist das Haus des Jacques Coeur zu Bourges, 1443—53 erbaut, eine völlige Schlossanlage, die sich in edler Gestaltung um einen Innenhof reiht. — Sodann zu Paris das Hôtel de Cluny, die ehemalige Residenz der Aebte von Cluny, vom Ende des 15. Jahrhunderts. — Dem italienischen Meister Fra Giocondo, und zwar wohl mit Unrecht, wird das Schloss Meillant bei St. Amand zugeschrieben, ein Bau von üppig phantastischer Ausstattung. — In geschmackvoll prächtiger Weise ausgebildet das Hôtel des Ambassadeurs (auch Hôtel d'Angleterre) zu Dijon; in einfacherer Art, mit vielen maasswerkgeschmückten Dacherkern das Schloss von Josselin und das herzogliche Schloss zu Nantes. — Die glänzendste Entfaltung in den Schlössern der Normandie, namentlich zu Rouen. Als Prachtstück reichster Dekoration die jüngeren Theile (1499) des Palais de Justice, die älteren von 1493 einfacher; besonders die obere Bekrönung ein Musterbeispiel kühnster, glänzendster, aber auch willkürlichster Dekoration.


Vom Hauptflügel des Palais de Justice zu Rouen. System der obern Theile. (Nach Pugin.)

Unter den Stadthäusern verdient das Hôtel de ville von St. Quentin besondere Erwähnung, eine tüchtige Nachahmung flandrischer Vorbilder. Schlichter das zu Noyon und das zu Saumur. Sodann ein stattlicher Beffroi zu Evreux, schlank mit achteckigem Oberbau, ein Werk des 15. Jahrhunderts.

Die Südlande beharren bei der bunten Mannigfaltigkeit der Richtungen, welche schon die vorhergehende Epoche kennzeichnet. Der Chor der Kathedrale von Toulouse schliesst sich, in den Detailformen der Spätzeit, dem Schema der nördlichen Schule an; die Kathedrale von Auch, seit 1439 erbaut, und die Kirche S. Michel zu Bordeaux, diese jedoch mit geradem Chorschluss, haben verwandte Elemente des inneren Aufbaues. — Reich entwickelte Thurmanlagen nach nördlichem System finden sich bei der Kirche von Mirepoix, der 1362 begonnenen Kathedrale von Mende, und in vorzüglich stattlicher Anlage und zierlicher Durchbildung an der Kathedrale von Rhodez. — Ferner gehört hieher das prachtvolle Querschiff der Kathedrale von Limoges. Höchst bedeutend sodann die im Wesentlichen aus dem 15. Jahrhundert datirende Kirche St. Nizier zu Lyon, in breiten, schweren Verhältnissen mit gedrückten Scheidbogen, brillanten Gewölben und bunten Fenstermaasswerken aufgeführt. — In der Provence gehören die Hauptttheile der Kirche

von St. Maximin mit der Datumbezeichnung 1480 in diese Spätzeit; ausserdem die Façaden von St. Pierre zu Avignon und der Kathedrale zu Aix.

Als ein merkwürdiger Beweis spätester Ausübung der Gothik ist die von 1601—1790 erbaute Kathedrale von Orleans schliesslich aufzuführen. Wenn auch in den Details nüchtern und ohne lebendiges Gefühl, bildet sie doch in allen wesentlichen Momenten das gothische System in seiner vollen Consequenz, brillant und selbst in grossartiger Harmonie, bis in's Einzelne nach, mit den älteren Kathedralen wetteifernd.

Unter den Werken dekorativer Tendenz steht wohl die südliche Vorhalle der Kathedrale von Alby als eins der phantasievollsten, reichsten und graziösesten Schöpfungen dieser Art obenan. Es ist als ob arabische Schmuckwerke den Meister zu dieser wunderbaren Arbeit begeistert hätten. Aehnlich die Chorschnecken und der Lettner in derselben Kathedrale.

Entschieden an spanisch-maurische Art erinnert endlich noch ein Profangebände, der Justizpalast zu Perpignan, ein Bau von stattlich massenhafter Wirkung.

Niederlande.

Die bereits in der vorigen Epoche hervortretende nationale Umwandlung der gothischen Formen vollzieht sich auch in der Spätzeit nach ähnlichem Princip, nnd nur die grössere Nüchternheit bei den kirchlichen, die grössere Pracht bei den profanen Gebäuden scheint eine unwesentliche Modification zu erzeugen.

Unter den belgischen Denkmälern ist zunächst die Kirche Notre-Dame du Sablon (oder Notre-Dame des Victoires) zu Brüssel zu erwähnen, ein Werk der Spätzeit des 15. Jahrhunderts, mit leichten, lebendig gegliederten Pfeilern. Aus gleicher Epoche ebendaselbst die Kirchen N.-D. de la Chapelle (das Langhaus), St. Jean Baptiste und Ste. Cathérine. — Die Kathedrale zu Mecheln, nach einem Brande vom J. 1341 ernenert, gehört zum Theil noch dem 14. Jahrhundert, wurde indess erst 1487 gewölbt; der Chor, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hat die vollständige französische Anlage, der mächtige Westthurm, 1452 gegründet, ist von stattlichster Wirkung. An diese sich anschliessend die Kirche Notre-Dame daselbst, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Vorzüglich durchgebildet sodann die seit 1416 erbaute Kirche St. Sulpice zu Diest, die Kirche S. Gommaire zu Lierre, 1425 gegründet, 1515 vollendet, St. Jacques zu Antwerpen, (1429 bis 1560) mit bedeutendem Westthurm, u. a. m. Einen Uebergang zu den holländischen Bauten bezeichnet die Kirche zu Hoogstraeten, aus dem 16. Jahrhnndert datirend.

Weiter östlich in Lüttich die oberen Theile von St. Paul, die Hallenkirche Ste. Croix, und zu Hny die Collegiatkirche Notre-Dame, nach einem Brande von 1499 durchgreifend erneuert.

In den flandrischen Landen ist die Kirche Ste. Walburge zu Oudenarde ein nüchterner, in mächtigen Dimensionen dnrchgeführter Bau;

in Gent gehören die Kirchen St. Jacques und St. Michel, letztere von 1440—80 erbaut, in Brügge die Hallenanlage der Kirche St. Gil-



Innenansicht von S. Jacques zu Lüttich. (Nach Chapuy.)

les, und die mit schlanken Rundsäulen ausgestattete St. Jacques, in Courtray die 1390 bis 1439 ausgeführte Kirche St. Martin hieher.

Sodann der Oberbau der Façade des Domes zu Antwerpen, besonders die Spitze des nördlichen Thurmes, der 1422 nach dem Plane des Joh. Amelius begonnen und 1518 beendet wurde, ein gesucht

gekünsteltes, in spielenden Dekorationsformen behandeltes Werk. Dem System des Antwerpener Doms schliessen sich an: die Kirche St. Pierre zu Löwen, deren Chor um 1433 erbaut wurde, mit einer mächtigen, auf drei Thürme angelegten Façade; Ste. Waudru zu Bergen (Mons), circa 1450—1582 ausgeführt, ein durch erhabene Verhältnisse und reiche Maasswerkausstattung hervorragender Bau; und die spätere Abteikirche von St. Hubert (Luxemburg), 1526 begonnen und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vollendet. — Verwandte Richtung bekunden die jüngeren Theile des Langhauses von St. Bavo zu Gent, 1533—50 erbaut; die Kirche St. Jacques zu Lüttich von 1513—38, mit polygonem Chor und Kapellenkranz ohne Umgang, zugleich in einer an spanische Dekorationsweise erinnernden Ausstattung, namentlich mit filigranartigen Bogensäumungen und glänzend verzierten Stern- und Netzgewölben; ebendaselbst die einfach strenge Kirche S. Martin, 1542 vollendet, mit klar gegliedertem Bündelpfeiler. — Als eins der edelsten Werke der Schlussepoche wird endlich die im J. 1793 zerstörte, von 1568—76 erbaute Abteikirche von Lobet im Hennegau gepriesen.

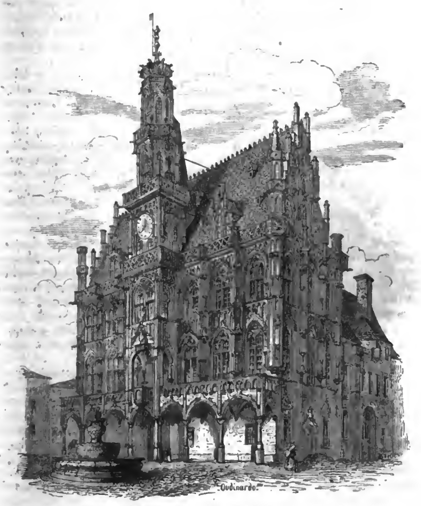
Dekorative Arbeiten der Spätzeit sind die Kapelle des heil. Blutes zu Brügge in ihren jüngeren Theilen, namentlich dem Seitenportikus vom J. 1533, und die Kapelle du St. Sacrement des Miracles an Ste. Gudule zu Brüssel, 1533—39 erbaut, beide schon mit Hinneigung zu Renaissanceformen; ferner ein Prachttabernakel vom J. 1433 in St. Pierre zu Löwen, besonders aber einige Lettner, vorzüglich in der letztgenannten Kirche, in den Kirchen von Aerschot, von Tessenderloo, von Dixmuiden, in S. Gommaire zu Lierre vom Jahr 1534, Werke einer phantastisch üppigen Laune.

Unter den Profanbauten gehören dieser Zeit an: die Hallen zu Gent vom J. 1424, die zu Antwerpen (für die Fleischer) von 1500—3 ausgeführt; das Haus der Schiffer zu Gent vom J. 1531; vorzüglich aber das Stadthaus zu Brüssel,[1] 1401 gegründet und durch den Meister J. van Thiemen erbaut, das glänzendste und grossartigste Werk dieser Art, verbunden mit dem 340 Fuss hohen Glockenthurme der Stadt, dessen schlanke Spitze 1455 durch J. de Ruysbroek beendet wurde; das Stadthaus von Löwen, 1448 begonnen, im Aeussern 1459, im Innern 1463 vollendet, kleiner aber mit noch grösserem Reichthum der Ausschmückung; das einfachere, aber edel gegliederte Stadthaus zu Bergen, seit 1458 erbaut, und ähnlich das zu Oudenarde, (1527—30), an welchem die Motive der Stadthäuser zu Löwen und Brüssel zu neuen und bedeutsamen Umgestaltungen verwendet erscheinen. Ferner das Stadthaus zu Gent, 1481 begonnen und erst spät vollendet, das von Courtray (1526 bis 1528 in einfacherer Behandlung; das prächtigere, doch nicht sehr harmonische von Arras und das zu Léau ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert.

Ein phantastisches Werk der Spätzeit war sodann die seit 1531 erbaute neuerdings abgebrannte Börse von Antwerpen,[2] offne, in zwei Geschossen einen freien Hof umziehende Hallen auf Säulen und Flachbögen, deren Dekoration bereits die Einflüsse der Renaissance verräth; ungefähr gleich-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 51 (6). — [2] Ebenda, T. 51 (7).

zeitig und in verwandter künstlerischer Ausprägung der Hof des bischöflichen Palastes zu Lüttich, 1508—40 erbaut, mit ähnlichen barocken Stylmischungen und prächtig spielender Dekoration.



Stadthaus zu Oudenarde. (Nach Chapuy.)

In Holland bildete sich das bereits bezeichnete System des Kirchenbaues zu voller Eigenthümlichkeit erst in dieser Spätepoche aus. Neben den beiden grossen aus den früheren Epochen herrührenden Prachtbauten, des Doms zu Utrecht und der Nikolaikirche zu Kampen, erhebt sich in dieser Zeit als dritter die Johanniskirche zu Herzogenbusch. Nach einem Brande vom J. 1419 erneuert, wurde der Chor

1492 vollendet, das Langhaus 1497 begonnen. In bedeutenden Verhältnissen, dem Wesentlichen nach in Sandstein ausgeführt, ist die Kirche fünfschiffig mit hohem Mittelschiff und reicher Choranlage sammt Kapellenkranz angelegt; das Aeussere hat ein entwickeltes Strebesystem. — Mehr dem strengeren belgischen System verwandt zeigt sich die Liebfrauenkirche zu Dortrecht, doch in ähnlich reich ausgebildeter Anlage. Aehnlich die Lorenzkirche zu Rotterdam, 1412 oder 1449—72 erbaut, nur durch hölzerne Gewölbe unterschieden.

Ein Hausteinbau grossartiger und eigenthümlicher Anlage ist die Liebfrauenkirche zu Amsterdam, von 1408 bis nach 1470 ausgeführt, der Chor fünfschiffig mit Umgang und Kapellenkranz, das Langhaus fünfschiffig beginnend, dann dreischiffig und unvollendet schliessend. Die Gliederung der Pfeiler und der Arcaden, sowie die auf Consolen ansetzenden Dienste entsprechen auffallend dem System englischer Gothik; die Gewölbe sind nur in den Seitenräumen steinern, im Mittelschiffe von Holz. — Sodann die Stephanskirche zu Nimwegen, deren Chor, aus Haustein und Ziegeln errichtet, eine etwas ernüchterte Anlage zeigt, doch mit Umgang und Kapellenkranz ausgestattet ist, in den Formen des 15. Jahrhunderts, das Querhaus dreischiffig und gleich dem Mittelschiff mit tonnengewölbartiger Holzdecke im Styl der Renaissance versehen.

Unter den Hochbauten mit vereinfachter Planform ist die dem 15ten Jahrhundert zuzuschreibende Kirche St. Bavo zu Harlem ein bedeutendes Werk, doch nicht ohne Trockenheit der Behandlung; Ansätze von unausgeführt gebliebenen Strebebögen deuten auf die beabsichtigte Steinwölbung, an deren Statt jedoch im 16. Jahrhundert die Hochräume mit Ausnahme der Vierung, hölzerne Sterngewölbe erhielten. Aehnlich die Ursulakirche zu Delft, das Schiff seit 1412, der Chor seit 1453 gebaut und 1476 geweiht, welche bis auf den Chorumgang ausschliesslich mit Holzgewölbe bedeckt ist, u. a. m.

In der Schlusszeit tritt an einigen Monumenten die Steinwölbung, und zwar meist in kühner Behandlung, wieder auf. So am Chor der Martinskirche zu Gröningen, dessen hohes Mittelgewölbe ohne Strebebögen ausgeführt ist; so die Katharinenkirche zu Utrecht vom Jahr 1524, und der Chor der Johanniskirche daselbst, vom Jahr 1539. — Endlich ist noch als sehr merkwürdiges Werk des letzten Ausganges mittelalterlicher Kunst die Johanniskirche zu Gouda zu nennen, die 1485 gegründet war, aber nach einem Brande von 1552 erneuert wurde, mit rundbogigen Arkaden und durchgehender hölzerner Tonnenwölbung.

Unter den Hallenkirchen haben mehrere die Steinwölbung und eine dem Hochbausystem entsprechende Stützengliederung. Dahin gehört die Michaelskirche zu Zwolle (1406—46), das Schiff der Martinskirche zu Gröningen, St. Jakob, St. Nicolas und St. Gertrud zu Utrecht, letztere jedoch mit Holzdecke u. a. m.

Rundsäulen dagegen finden sich in einer grösseren Anzahl von Kirchen, doch meist nur mit Holzwölbungen. Steinerne Gewölbe finden sich bei den östlichen Theilen der Kirche zu Amersfort seit 1430, bei der Martinskirche zu Bolsward seit 1446; hölzerne Gewölbdecken bei

schlanken Arkaden haben die Nikolaikirche zu Amsterdam; die Johanniskirche zu Hoorn, der Chor seit 1405, das Schiff seit 1429; die Jakobskirche im Haag vom J. 1434, die Lorenzkirche zu Weesp, 1462 geweiht u. a. Aehnlich die Walburgiskirche zu Zütphen, nach einem Brande vom J. 1446 mit Beibehaltung älterer romanischer Theile umgestaltet. — Als zweischiffige Hallenkirchen sind die Minoritenkirche und die Bethlehemskirche zu Zwolle, die katholische Kirche zu Deventer und die Klosterkirche im Haag, als einschiffige Kreuzanlage die Frauenkirche zu Zwolle zu nennen.

Die britischen Lande.

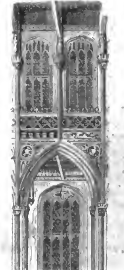
Die englische Architektur erreicht gerade in dieser Spätzeit ihre ausgeprägteste Gestalt. Hallenartig und frei erheben sich die Gebäude, mit weiten, lichten Fenstern, deren reiches Maasswerk mehr und mehr aus perpendiculär niederlaufenden Stäben besteht („perpendicular style"); die Strebebögen fallen fort, die Strebesysteme werden auf's Aeusserste vereinfacht, und in der Anordnung der Decken gewinnen prächtig ausgestattete Holzdecken die Oberhand. Die Bögen werden meistens in der gedrückten Form des sogenannten „Tudorbogens" gebildet (seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts). Alle Flächen erhalten ein leistenartiges Maaswerk, welches die kräftige, einfache Eintheilung der Gliederung mit spielendem Schmuck verdeckt. Das Aeussere erhält durch flache Dächer hinter hohen Zinnenkränzen einen schlichten Horizontalismus; vor der Façade erhebt sich meist ein einzelner stattlicher Thurm.

Aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts datirt die ansehnliche Redcliffe-Kirche zu Bristol, mit angebauter Lady-Chapel und dreischiffigem Querhaus, das Mittelschiff mit gegliederten Bündelpfeilern und reichen Netzgewölben, die Fenster mit perpendiculärem Maasswerk. — Nicht minder bezeichnet die Kirche zu Bath (1500—39) die spätere Epoche; auch hier sind gegliederte Pfeiler und Arkaden, letztere in der gedrückten Form des Tudorbogens, die Gewölbe in zierlicher Fächerform; die weiten und hohen Fenster haben dem Gebäude die Bezeichnung der „Laterne von England" verschafft. — Aeltere Monumente erhielten gleichzeitig ihre Wölbungen oder besondre Zusätze zur früheren Anlage. So der Chor der Kathedrale von Norwich, dessen glänzender Oberbau sammt anderen Umgestaltungen der älteren Theile der gothischen Schlussepoche angehört; so der Chor der Prioratskirche von Christchurch in Hampshire u. a.

Die meisten Denkmäler, namentlich der südöstlichen Distrikte, haben reiche Holzdecken und eine diesen entsprechende Anlage und Gliederung. Als vorzügliches Beispiel gilt hier die Kirche von Melford mit schlanken, edel gegliederten Pfeilern, mit Diensten für die reich entwickelte Decke, mit klar disponirtem, durch einen Zinnenkranz abgeschlossenem Aeussern. — Nicht minder stattlich die Kirche von Lavenham, im Innern und Aeussern noch glänzender geschmückt; — ähnlich die Kirche von Thaxsted mit vorzüglich reich entwickelten Seitenschifffenstern; sodann

besonders die grosse Marienkirche zu Cambridge (1478—1519), ein charakteristisches Werk der Spätzeit, mit stark gegliederten Pfeilern und Tudorbögen u. a. m.

Weiterhin ist in Oxford die Marienkirche als ein bedeutender Bau dieser Epoche zu nennen, der Chor von 1443—45, das Schiff von 1488, mit schlanken, reich gegliederten Pfeilern und geschmackvoll behandelten Bogenstreben. Ebendaselbst die Kirche S. Peter in verwandtem Styl. — Die unbedeutendere Kirche von Kettering, durch einen der edelsten gothischen Thürme mit schlanker Spitze bemerkenswerth: die ausgezeichnete Kirche zu Whiston vom J. 1534, mit hallenartiger Anlage und prächtiger Holzdecke; in Coventry und Stratford am Avon Kirchen mit ungemein breiten, lichten Fenstern. Ferner die Kirche zu Taunton mit hohem, im Obergeschoss reich dekorirtem Thurm; die hallenartige schlanke Kirche von Marlborough u. a. m.



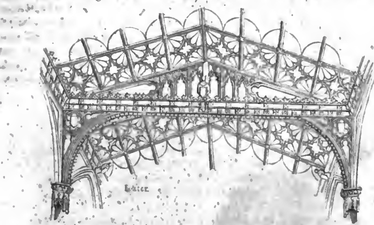
Inneres System der Kirche von Lavenham. (Nach Breston Reale.)

In Boston ist die Kirche St. Botolph durch stattliche Verhältnisse, weite und freie Raumgliederung und ansehnlichen Westthurm mit leichter achteckiger Laternenspitze ausgezeichnet; ähnlich die Kirche von Louth mit überschlanker Helmspitze des massenhaft angelegten aus dem 16ten Jahrhundert stammenden Thurmes; in York die heil. Kreuzkirche, 1424 geweiht, mit schlanken gegliederten Pfeilern ohne Kapitäl; St. Cuthbert daselbst mit reicher Holzdecke; St. Helen und St. Michael-le-Belfry von 1535—45. Ferner die Marienkirche zu Thirsk mit zierlicher Decke, und einer Krypta unter dem Chor; die glänzend geschmückte Marienkirche zu Beverley, deren Chor im Unterbau noch aus dem 14. Jahrhundert stammt, während die reichen Deckwerke und alles Uebrige der Spätzeit angehören. — Sodann der phantastisch dekorirte Thurm der Nikolauskirche zu Newcastle am Tyne, die Collegiatkirche zu Manchester, und die Kirche von Tong, bemerkenswerth durch einen stattlichen Thurm auf der Vierung, der ein achteckiges Obergeschoss und schlanke Spitze hat.

Zu besondrer Anmuth und Zierlichkeit entfalteten sich solche Decken bei kleineren baulichen Anlagen, namentlich bei Kapitelhäusern. Eins der glänzendsten ist das zu Exeter, ein oblonger Raum mit flachgegiebelter auf reichen Trägern ruhender und glänzend geschmückter Decke. Ebenso das zu Canterbury, dessen ähnlich dekorirte Decke die Form eines Tonnengewölbes hat.

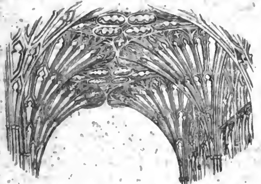
In reizvollster Weise ahmt der Steinbau an den Wölbungen diese graziösen Formspiele nach, und gelangt durch zapfenartig niederhängende, frei schwebende Schlusssteine und durch elegante Maasswerkmusterung der Flächen zu einem oft überaus phantasievollen, wenngleich spielend

dekorativen Ausdruck. So besonders in glanzvoller Weise der Chor der Kathedrale zu Oxford, und ganz vorzüglich in der Kathedrale von Gloucester, die schon im 14. Jahrhundert einen prachtvollen Umbau der älteren Anlage erfahren hatte, der seit dem 15. Jahrhundert seinen



Decke des Kapitelhauses bei der Kathedrale von Exeter. (Nach Britton.)

Abschluss erhielt. Der Chor wurde nun in glänzendster Weise mit einer fast an Schreinerarbeit erinnernden Maasswerkdekoration bedeckt, die ausser den Fenstern alle Flächen überzieht, sodann eine Lady-Chapel in ähnlichem, nur etwas roherem Styl angebaut, und endlich durch die mit

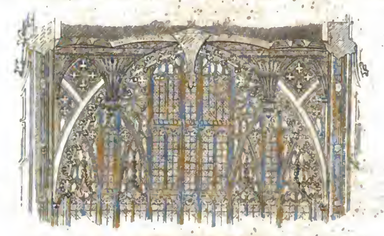


Wölbung des Kreuzganges bei der Kathedrale von Gloucester. (Nach Britton.)

brillanten Fächer-, oder Palmengewölben bedeckten Kreuzgänge dem Ganzen ein Bau von überraschend phantastischem Eindruck hinzugefügt. — Dieselbe Gewölbform, jedoch in noch leichterer, freierer Anlage, findet sich an der Lady-Chapel der Kathedrale von Peterborough, vom Schlusse des 15. Jahrhunderts.

Mehrere Prachtkapellen der letzten Zeit vereinigen alle Elemente

glanzvollster Dekoration, namentlich in üppigster Ausbildung dieser reichen Gewölbformen, zu der denkbar höchsten Wirkung. Verhältnissmässig am einfachsten behandelt erscheint die Beauchamp-Kapelle zu Warwick, die Grabkapelle des 1439 gestorbenen Richard Beauchamp, Grafen von Warwick, 1475 eingeweiht. Sie hat Netzgewölbe und reiche Maasswerkmuster an den Wänden und den breiten Fenstern. — Bedeutender sodann ist die Kapelle des King's College in Cambridge, die erst 1530 beendet wurde. Bei einer Höhe von 78 Fuss und einer Breite von 45 F. hat sie die ungewöhnliche Länge von 310 F. Zwischen die nach innen gezogenen Strebepfeiler sind niedrige Kapellen eingebaut, welche

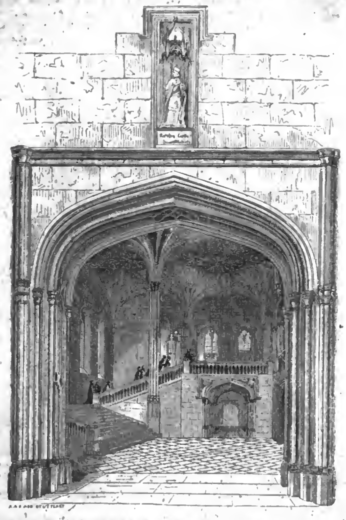


Durchschnitt vom Oberbau der Kapelle Heinrich's VII., mit dem Fenster der Westseite. (Nach Breston Reale und Brayley.)

die Gesammtbreite des Baues auf 78 F. steigern. Die Dienste verbinden sich mit Quergurten, welche die ungemein brillanten Fächergewölbe rhythmisch durchschneiden. Die Gesammtwirkung ist bei aller Pracht feierlich gemessen, und auch das Aeussere zeigt edle Formen. — Aehnlicher Anlage und Ausbildung ist die St. Georgs-Kapelle zu Windsor, im 14. Jahrhundert gegründet, gegen Ende des 15. vergrössert und im 16. Jahrhundert vollendet, ein dreischiffiger Bau von 218 Fuss Länge und 65 F. Gesammtbreite, von einem kurzen Querschiff durchschnitten. Sämmtliche Bogenformen haben die gedrückte Gestalt des Tudorbogens, an allen Theilen, namentlich den Fenstern und vorzüglich dem kolossalen Westfenster herrscht das perpendikuläre Maasswerk, an den Wölbungen entfalten sich alle die reichen Dekorationsmuster dieser Schlussepoche. — Endlich ist als höchste Leistung dieses üppig verschwenderischen Styles die Kapelle Heinrich's VII.[1] am Ostende der Kirche von Westminster zu London, 1502—20 erbaut, zu nennen. Dreischiffig erstreckt sie sich in 104 F. 6 Z. Länge bis zum polygon geschlossenen Chor mit einem System von kräftigen polygonen Strebemassen eingefasst, zwischen

[1] Denkmäler der Kunst, T. 52 (12, 13).

welchen die Fenster wieder in polygoner Erkerform und schlossartiger Dekoration vortreten. Den höchsten Glanz zeigen die Wölbungen, an



Treppenhaus im Christchurch-College zu Oxford. (Nach Rundt.)

denen die auf- und niederschwebenden fächerförmigen Felder, die herabhängenden Zapfen der Schlusssteine, die üppige Flächendekoration mit Maasswerk den Eindruck wunderbarer Phantastik und märchenhaften Reizes erzeugen und jede Erinnerung an die Bedingungen fester Construction verwischen.

Grosse Bedeutung haben sodann die Colleges, ausgedehnte Studiengebäude, ähnlich den Klöstern des Mittelalters, und in ihrer Bedeu-

tung und Form halb geistlich halb weltlich erscheinend, mit Kreuzgängen, Treppenräumen, Versammlungssälen, Kapellen u. dgl., meist in glanzvoller Weise angelegt nnd ausgestattet. Die wichtigsten und meisten zu Oxford: das Magdalene-College, das All-Souls-College, das New-College u. a., vor Allen das im dritten Decennium des 16. Jahrhunderts erbaute Christchurch-College mit grosser „Halle“ und



Halle des Palastes von Eltham. (Nach Fergusson.)

ebenso prächtigem als zierlichem Treppenhause; auch der Hörsaal der Divinity School gehört hieher. — Aehnliches zu Cambridge, wo besonders das King's-College und das Trinity-College zu nenneu. — Nicht minder bedentend das College zu Eton, mit Renaissance-Elementen gemischt.

Sehr stattlich entfaltet sich auch der Burgenbau, in grossartiger Kastellanlage mit prächtigen Hallen und thurmreicher Ausbildung des Aeusseren. So aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Crosby-Hall zu London mit seinem ansehnlichen 69 F. langen Saal; so der Palast zu Eltham mit 101 F. langem Saal, den eine Prachtdecke von edelster Durchführung auszeichnet u. a. m.

Endlich eine Fülle von dekorativen Werken, Lettnern, Tribünen, Grabmonumenten u. dgl. meist in glanzvoller Ausprägung des hier herrschenden Schmuckstyles. Eins der edelsten die Grabkapelle der Gräfin

Isabella von Warwick vom J. 1438 in der Abteikirche von Tewkesbury; ähnlich das Grabmonument des Herzogs Humphrey von Gloucester (gest. 1447) in der Abteikirche von St. Albans, und zahlreiche erzbischöfliche und bischöfliche Denkmäler ähnlicher Art in den Kathedralen des Landes.

In Schottland ist hauptsächlich die Ruine der Abteikirche von Melrose als Glanzbeispiel spätgothischer Architektur aufzuführen, das Langhaus um 1453 erbaut, mit schlanken Pfeilern, reichen Netzgewölben und prächtig breiten Fenstern mit perpendikulärem Maasswerk. — Zierliche Maasswerkmuster sodann in St. Michael zu Linlithgow und in der Kathedrale von Fortrose, nach 1485 vollendet. Ein phantastisch barocker Bau ist die im J. 1466 gegründete Roslin-Kapelle mit den altheimischen schottischen Tonnengewölben und seltsamer Dekoration ausgestattet. — Im Anfang des 16. Jahrhunderts bekundet sich in einer Reihe von Monumenten die Annäherung an den spätenglischen Styl. So die Kirche von Ladykirk am Tweed, die Kirche von Stirling, die Marienkirche zu Leith u. a. m.

Schlossbauten dieser Epoche zu Linlithgow, Borthwik, Crichton und Craigmillar.

Die scandinavischen Länder bieten einige geringe Beispiele spätgothischer Bauthätigkeit.

Norwegen hat in den Resten des Lyze-Klosters (Söndhordeland) ein Beispiel zierlicher Spätgothik.

In Schweden zeigt die malerische Ruine der Katharinenkirche zu Wisby auf der Insel Gotland die Anlage der spätgothischen Hallenkirchen der deutschen Ostseelande. — Andres von geringer Bedeutung auf Schonen: die Marienkirche zu Ystad, die Kirche zu Bastad, die von Ahlstad, von Engelholm und die Klosterkirche zu Lund.

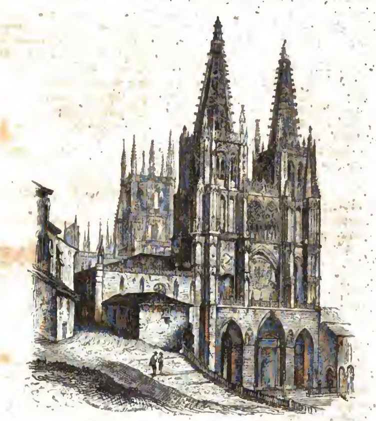
Die pyrenäische Halbinsel.

Die spanische Gothik der Spätepoche zeigt im Wesentlichen manche bedeutsame Züge innerer Verwandtschaft mit der anderer Länder, namentlich Deutschlands. Auch hier macht sich in der Gesammtanlage der Gebäude ein kühlerer Sinn geltend, der bloss nach imposanten räumlichen Wirkungen strebt, die edle Durchbildung dagegen vernachlässigt. Dafür entfaltet aber die Dekoration eine Fülle, einen Reichthum, eine Macht, wie vielleicht in keinem anderen Lande. Einestheils sind es die Formen des arabischen Styles, anderntheils die der Renaissance, welche besonders gegen das Ende dieser Epoche eindringen und sich mit den eigentlich gothischen Formen zu einem Gemisch von seltsamer Phantastik, von übermächtiger dekorativer Pracht verbinden, dem ein wundersamer malerischer Reiz nicht abzusprechen ist.

Das imposanteste Gebäude dieser Epoche, die Kathedrale von Sevilla,[1] wurde 1403 an Stelle der maurischen Moschee begonnen und im

[1] Denkmäler der Kunst, T. 58 (2).

16. Jahrhundert vollendet; die Kuppel über der Vierung wurde 1507 geschlossen und dann nach baldigem Einsturz (1511) bereits 1517 wiederhergestellt. Der Bau ist fünfschiffig, von mächtiger Breite, 291 Fuss weit bei 398 F. Länge; die Seitenschiffe haben neben sich Kapellenreihen; das Querschiff tritt nicht über das Langhaus vor, der Chor, ehemals gerade schliessend, hat in der Renaissancezeit eine unbedeutende



Ansicht der Kathedrale von Burgos. (Nach Chapuy.)

Absis erhalten. Die Wirkung ist imposant und bei geringer Erhebung des Mittelschiffes und kleinen Oberfenstern hallenartig weit und licht; das Aeussere hat fialengekrönte Streben- und Strebebögen, die Façade schliesst ohne Thurm in der Mitte horizontal ab.

Andre Gebäude dieser Epoche sind: die Kathedrale von **Gerona** (seit 1416), die Kathedrale zu **Zaragoza** mit gleich hohen Schiffen; die Kathedrale von **Huesca** (seit 1400); die Pfarrkirche von **Daroca** (1441); die Kirche S. Maria la Antiqua zu **Fuenterrabia**, an der sich französischer Einfluss geltend zu machen scheint; sodann als vorzüglich bedeu-

tende Denkmale des 16. Jahrhunderts die Kathedrale von Salamanca, seit 1513 als stattliche Hallenkirche erbaut, und die Kathedrale von Segovia, seit 1522 in Nachahmung des reich entwickelten französischen Hochbausystemes errichtet. — Ferner die Kirche S. Juan de los Reyes zu Toledo, 1494—98 von Ferdinand und Isabella erbaut, eins der glänzendsten Prachtstücke spanischer Dekoration, mit entschiedenem Uebergange zu den Formen der Renaissance, u. a. m.

Am freiesten entfaltet sich die üppig reiche Dekoration dieser Spätzeit an den Einzeltheilen, Façaden, Kapellen u. dergl., welche in dieser Epoche den älteren Monumenten hinzugefügt wurden. Die reichste und gewaltigste der spanischen Kirchen-Façaden zeigt die Kathedrale von Burgos.[1] Der Mittelbau hat zwei grosse Spitzbogenfenster und darüber eine zierliche Galerie als Abschluss; die beiden Thürme sind auf den Ecken nach Art der deutschen Façadenanlagen angeordnet und, obgleich ohne achteckiges Obergeschoss, mit schlanken achteckigen Steinspitzen bekrönt, welche eine reiche Maasswerkdurchbrechung zeigen. Als Meister dieser Theile wird ein Deutscher, Johann von Köln, seit 1442 aufgeführt, doch entsprechen die etwas derben und schweren Einzelheiten nicht dem edlen, feinen Gefüge der rheinischen Gothik. — Sodann wurde seit 1487 dem Chor die Capelle del Condestable hinzugefügt, eins der üppigsten Prachtstücke der spanischen Gothik, mit zackenbesetzten Bögen, mit geschweiften Bogennischen und allen erdenklichen Zierformen dieses Styles versehen. Auch die im J. 1539 eingestürzte Kuppel der Vierung erhielt eine Wiederherstellung bis 1567, wobei bereits entschiedene Mischung mit den Elementen der Renaissance eintrat.



Pfeilerkrönung in S. Juan de los Reyes zu Toledo. (Nach Villa-Amil.)

An der Kathedrale von Toledo wurde die ungleich angelegte Façade in dieser Zeit an der Südseite durch einen Thurm geschmückt (1380—1440), der unterwärts viereckig, mit Maasswerk dekorirt, aber achteckig mit späterer barocker Spitze erscheint. Ausserdem ist das „Löwenportal“ am südlichen Querschiff ein prächtiges spätgothisches Werk, jedoch mehr im Style französischer Gothik, seit 1459 durch Annequin de Egas aus Brüssel ausgeführt. Werke höchster Pracht in ächt spanischem Geiste sind dagegen die Capelle Santiago, vom Ende des 15. Jahrhunderts, der Lettner des Chores, und die im Mittelschiffe belegene Capilla mayor. Aehnlich reich, mit maurischen Formen vermischt, die Thüre des Kapitelsaales der Kathedrale.

Auch die Kathedrale von Leon empfing in dieser Spätzeit Einzelnes an äusserer Ausstattung, so namentlich den südlichen Thurm der

[1] Denkmäler der Kunst, T. 58 (3, 4).

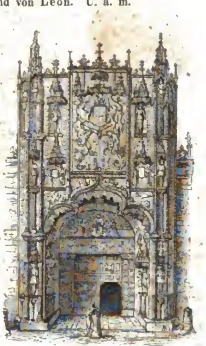
Westseite, schlank und leicht, in den ausgebildeten Formen der Gothik und mit luftiger, maasswerkgeschmückter Spitze. — Ausserdem noch mehrere ebenfalls durch die schlank durchbrochenen Helme an die deutsche Gothik erinnernden Thürme. So an der Karthause von Miraflores, wo derselbe Meister Johann von Köln genannt wird; so an der Klosterkirche Santa Cruz zu Segovia, der von S. Felix zu Gerona, an der Kathedrale von Barcellona und als glänzendstes Beispiel an der Kathedrale von Oviedo.

Nicht minder zeigen manche Kreuzgänge den ganzen Reichthum dieses dekorativen Styles, zum Theil mit Renaissanceformen verschmolzen. So der Kreuzgang des Klosters S. Salvador zu Oña (1495—1503), der von S. Franzisco el Grande zu Valencia, der der Kathedralen von Segovia, von Siguenza (1507) und von Leon. U. a. m.





Thür des Kapitelsaals in der Kathedrale von Toledo. (Nach Villa-Amil.)

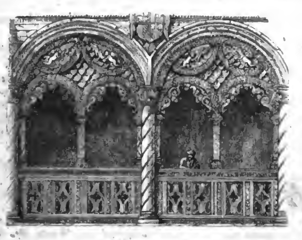


Portal des Collegiums S. Gregorio zu Valladolid. (Nach Villa-Amil.)

Mancherlei andere Anlagen, dem öffentlichen wie dem Privatleben angehörig, haben eine ähnliche Prachtausstattung, bei welcher die den Kreuzgängen entsprechenden Arkaden der freien Hofräume eine wichtige Stelle einnehmen. Ein Glanzwerk dieser Art ist das Collegium von S. Gregorio zu Valladolid, 1488—1496 erbaut, mit prächtig dekorirter Façade und einer in den verschiedenen Mischformen phantastisch reich durchgeführten Arkadenhalle. Aehnlich die Universität von Salamanca, gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Ferdinand und Isabella gegründet;

die Börsen von Valencia (1452) und von Palma auf Majorca, ein vorzüglich bedeutsamer, ritterlich stattlicher Bau; die Audiencia Real zu Barcellona. — Ausserdem Paläste zu Valencia, Segovia, Zamora u. a. O., oft mit entschieden maurischen Reminiscenzen. U. a. m.

In Portugal gilt als gefeiertes Hauptwerk dieser Spätepoche das Mausoleum D. Emanuel's an der Ostseite der Kirche von Batalha, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, ein achteckiger Bau mit Kapellen und — unvollendet gebliebener — Kuppel von 65 F. Durchmesser, massenhaft und bedeutsam in der Anlage, dazu bedeckt mit bunter gothisch-maurischer Flächendekoration. — Derselben Spätzeit gehört die 1499 gegründete Klosterkirche S. Geronymo zu Belem, in gothischer Constructionsweise, jedoch mit vorherrschendem Halbkreis- und Hufeisenbogen und mit maurisch-gothischen Details; ferner der kleine Hof des Pinha-Klosters zu Cintra, unten mit rundbogigen, oben mit flachbogigen reich geschmückten Arkaden umzogen.



Arkade im Hof des Collegiums S. Gregorio zu Valladolid. (Nach Villa-Amil.)

Italien.

Die italienische Gothik wird bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die Renaissance in ihrem Bestehen gefährdet, und wie es schon in der vorigen Epoche nicht an Beispielen von der Wiederaufnahme antikisirender und im Allgemeinen rundbogiger Elemente fehlte, so wird nun durch die neu auftretende Wiederbelebung der Antike die Architektur mehr und mehr des mittelalterlichen Gepräges entkleidet. Am längsten dauerte in Oberitalien die Herrschaft der gothischen Tradition, und selbst die erste Epoche der Renaissance verband sich hier noch mit mancherlei Reminiscenzen mittelalterlicher Kunstrichtung. Die Denkmäler Oberitaliens werden daher in der Betrachtung den Anfang zu machen haben.

In Mailand giebt S. Maria delle Grazie (1463 gegründet) ein bemerkenswerthes Beispiel für die weiträumige italienische Innendisposition, die mehr auf die Breite als auf die Höhe geht; das Mittelschiff hat in seinen wenig erhöhten Oberwänden keine Fenster; an die Seitenschiffe schliesst sich jederseits eine Kapellenreihe. — Ausserdem wurde am Dom zu Mailand, wie schon oben bemerkt, in der ganzen Schlussepoche der Gothik noch fortgearbeitet. — In Venedig gehört die in glänzend schweren Spätformen behandelte Façade von S. Maria dell Orto (nach 1473) hieher.

An Profanbanten ist ans dieser Epoche ebenfalls nicht so viel Erhebliches zu erwähnen. In Venedig datirt die „Porta della Carta“, die Verbindungshalle zwischen dem an der Piazetta gelegenen Flügel des Dogenpalastes und der Marcuskirche, vom J. 1439. Von einem Maestro Bartolommeo ausgeführt, zeigt sie die charakteristisch bnnten schmuckvollen Formen der Spätzeit. — Ein bedeutender Bau ist der im J. 1457 nach den Plänen des Antonio Filarete begonnene ältere Theil des Ospedale Maggiore zu Mailand, an welchem die gothischen Formen, namentlich spitzbogige Arkadenfenster, mit Renaissance-Motiven, Wandsäulen mit Halbkreisbögen und antikisirende Gesimse, in glücklicher Weise verschmolzen erscheinen; die Ausführung in gediegenem Backsteinmaterial. —

In Toscana, wo die Renaissance zuerst auftrat, haben wir von spätgothischen Werken nur die Loggia degli Ufficiali zu Siena vom J. 1417 als eine verkleinerte Nachahmung der Loggia dei Lanzi aufzuführen.

Eine etwas reichere Nachblüthe erlebt die Gothik in Sicilien, jedoch in den dieser Gegend eigenthümlichen, das Wesen des Styles stark nmgestaltenden Besonderheiten. An der Kathedrale zu Palermo datirt das Portal der Westseite, mit bunten Marmorsäulen, reicher Bogengliederung und kräftiger Umrahmnng, aus d. J. 1421, das ähnliche Portal der Südseite[1] vom Jahr 1426, die damit verbundene Vorhalle mit stark überhöhten Spitzbögen auf Sänlen vom J. 1450. — Die Kirche Sta. Maria degli Angeli (la Gangia) daselbst, seit 1430 aufgeführt, hat abweichend von den übrigen Monumenten des Landes ein fein entwickeltes Rundbogensystem. Andere spätgothische Kirchen Palermo's bleiben dem Spitzbogen treu; so die Kirche des Spedale grande seit 1433; die zerstörte Kirche S. Maria dello Spasimo vom Jahr 1506, und die um 1512 erbaute S. Maria delle Grazie.

Die späteren Paläste zu Palermo haben einen entschieden nordischen Charakter. Dahin gehören: der Pal. Aiutami-Cristo vom Jahr 1485, nnten mit flachbogiger, oben mit spitzbogiger Säulenhalle; der Pal. Patilla, jetzt Kloster della Pietà, vom Jahr 1495, der an die spätgothischen Schlossbauten Englands erinnert. — Andres der Art in Taormina.

---

[1] Denkmäler der Kunst, T. 58 (7).

GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST.

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN.

Die moderne Kunst bildet die unmittelbare Fortsetzung der Kunst des Mittelalters; sie beginnt mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts, so jedoch, dass in einzelnen Gegenden, in einzelnen Gattungen der Kunst, von Seiten einzelner Individuen die Typen, welche sich in der letzten Entwickelungszeit der mittelalterlichen Periode ausgebildet hatten, noch geraume Zeit hindurch, zum Theil bis in das 16. Jahrhundert, festgehalten werden. Aber die moderne Kunst erscheint von vornherein wesentlich verschieden von ihrer Vorgängerin, und die Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen nöthigt uns, sie in bestimmter Sonderung von den Leistungen jener zu betrachten. Sie tritt gleichzeitig mit dem Erwachen eines wissenschaftlichen Sinnes und wissenschaftlichen Strebens, mit dem gesteigerten Bewusstsein der persönlichen Geltung hervor, wodurch von der genannten Epoche ab das gesammte Leben der christlich-abendländischen Völker einen so beachtenswerthen Umschwung erhielt; sie entwickelt sich aus denselben Bedingnissen und prägt diese in ihren Werken aus. Das persönliche Bewusstsein führt darauf hin, das Einzelne in seiner Besonderheit, als ein abgeschlossen Selbständiges, anzuerkennen; die Wissenschaft lehrt — in den Erzeugnissen der Natur und der Geschichte — die Formen finden, welche zu dessen Darstellung nöthig sind. Man bemüht sich, den Organismus des Naturlebens zu ergründen, seine Erscheinungen wie im Spiegelbilde wiederzugeben; man erkennt das Vorbild, welches für solch ein Streben in den Werken der Antike gegeben, und wie in diesen das Gesetz der natürlichen Erscheinung bereits in grossen, höchst gültigen Zügen niedergelegt war.

Eine Sinnesrichtung solcher Art musste, im Allgemeinen wenigstens, als der völlige Gegensatz dessen erscheinen, was in der Kunst des Mittelalters erstrebt und in der letzten Entwickelungsperiode desselben, in der des gothischen Styles, auf so grossartig bedeutsame Weise erreicht war. An die Stelle jener schwärmerischen Sehnsucht, welche die körperliche Form so viel als möglich zu vergeistigen strebte, trat jetzt ein gewisser Realismus, welcher das körperliche Leben in seiner Selbständigkeit durchzubilden bemüht war; statt der Gemeinsamkeit des Gefühles, welches die künstlerischen Leistungen erfüllt, welches mehr das Ganze, und das Einzelne vorzugsweise nur in seinem Bezuge zum Ganzen berücksichtigt,

welches somit die Formen der Architektur und die der bildenden Kunst als gegenseitig bedingte behandelt hatte, ward jetzt ein überwiegender Sinn für das Einzelne in seiner Abgeschlossenheit lebendig. Diese Vereinzelung der künstlerischen Interessen bereitete aber der modernen Kunst einen Uebelstand, der bis auf den heutigen Tag noch keineswegs gelöst ist, den nämlich, dass die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen zerrissen, dass fortan nicht mehr auf die eigentlich organische Gliederung des monumentalen Ganzen hingearbeitet, dass die Architektur ohne den innerlichen Bezug auf die bildende Kunst und diese ohne denselben Bezug auf jene behandelt ward. Indess lässt sich dies von den Werken der besten Zeit der Renaissance noch nicht behaupten, vielmehr sind dieselben in der grossen Harmonie und dem lebendigen Wechselbezug, der bei ihnen zwischen den einzelnen, wenn gleich noch so hoch entwickelten Künsten herrscht, den Meisterschöpfungen des Mittelalters nicht allein ebenbürtig, sondern in der freieren, volleren Verwendung der Plastik und Malerei sogar überlegen. Allerdings lag in der gesteigerten Ausbildung der darstellenden Künste eine grosse Gefahr der Isolirung, der dieselben in der Folge auch nicht entgingen, so dass man eigentlich nicht sowohl von einer modernen Kunst, als eher nur von den Künsten des modernen Zeitalters zu sprechen hat. Man darf aber andrerseits nicht verkennen, dass die Gothik mit ihrer strengen Gebundenheit die Malerei und Plastik ausschliesslich beherrscht und beide Künste zu einer durchaus untergeordneten Stellung verurtheilt hatte. Da nun obendrein die gothische Architektur eben so wie die gesammte Lebensanschauung, der sie ihr Dasein verdankte, sich völlig ausgelebt hatte, so war nichts natürlicher, als dass eine grosse allgemeine, wesentlich von Italien ausgehende Culturströmung: die Verehrung des Alterthums, auch die antike Architektur wieder emporbrachte. Diese erschien nun als das ewig Neutrale und Weltgültige sowohl gegenüber den beiden andern Künsten, als in ihren besondern Aufgaben. Die Grösse und Originalität, mit welcher die Renaissance die antiken Formen handhabt, ist um so bewundernswerther, als diese zu den architektonischen Massen und Räumlichkeiten, welche der Geist und die Bedürfnisse der Gegenwart erforderten, oft nur in einem dekorativen Verhältniss standen. Ein Jahrhundert hindurch erlebte trotz dieser ungünstigen Vorbedingung die Architektur eine Blüthezeit, die an Grösse, Fülle und Schönheit des Geleisteten mit keiner anderen Epoche den Vergleich zu scheuen braucht. Wenn trotzdem die Architektur in der künstlerischen Entwicklung des modernen Zeitalters nicht die erste Stellung einnimmt, so liegt dies wesentlich an den neuen Gedanken und Erfordernissen der Zeit, denen nur mit den bildenden Künsten genügt werden konnte. Die Architektur nimmt demnach in der künstlerischen Entwickelung des modernen Zeitalters nur eine zweite Stellung ein; das vorzüglichste Interesse beruht hier auf den Werken der bildenden Künste.

Was diese letzteren anbetrifft, so beweisen jetzt erst recht eigentlich jene beiden Elemente, welche die gesammte neuere Zeit so wesentlich von der alten unterscheiden, das Christenthum und der Germanismus, der das abendländische Volksleben durchdrungen hatte, an ihnen ihre Kraft.

War der Sinn auf das Einzelne der Erscheinung gerichtet, so lehrte das Christenthum, dass auch in der Brust des Einzelnen die Gottheit wohne, dass auch in der Beschränktheit der irdischen Existenz der Geist sich zu offenbaren vermöge; demgemäss konnte sich mit einer, sogenannt naturalistischen Durchbildung gar wohl aufs Neue ein geistig bedeutsamer Inhalt verbinden, und die Reinigung der Form, auf welche das Studium der Antike hinführte, konnte zu dem, um so angemessneren Ausdrucke desselben dienen. Die Sinnigkeit des germanischen Volksgeistes aber lehrte auch die aussermenschliche Natur als ein Verwandtes empfinden, auch hier das Schaffen und Wehen des Geistes erkennen, der die Gefühle und die Gedanken des Menschen bewegt. So war dem künstlerischen Streben aufs Neue ein vorzüglichst reicher Inhalt geboten, und mannigfaltige und ergreifende Werke entstanden, wie sie keine frühere Periode der Kunst gesehen hatte.

Jene wissenschaftliche Richtung der Zeit brachte der bildenden Kunst zugleich einige äussere Förderinisse, welche auch auf deren innere Entwickelung wesentlich zurückwirken mussten. Hatte sich jene solide Technik der Wandmalerei, welche wir mit dem Namen der Freskomalerei bezeichnen, bereits am Ende der gothischen Kunstperiode ziemlich vollständig entwickelt, so ward jetzt eine solche Bereitung der Oelfarben erfunden, dass diese für den künstlerischen Gebrauch nicht nur überhaupt anwendbar, sondern dass sie zugleich geeignet waren, die Form aufs Vollkommenste durchzubilden, die Effekte der Erscheinungen der Natur wirkungsreich wiederzugeben, und dies wenigstens mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, wie keine früher übliche Technik dazu die Gelegenheit geboten hatte. Dann erfand man verschiedene Arten einer künstlerischen Technik, welche die bildliche Darstellung durch rein mechanische Mittel zu vervielfältigen gestatteten: — Holzschnitt und Kupferstich. Zwar gaben diese Künste nur eine mehr oder weniger ausgeführte Zeichnung wieder, aber sie erlaubten deren Verbreitung im weitesten Kreise, so dass fortan der Einfluss der künstlerischen Individualität nicht mehr auf die näheren Umgebungen derselben oder auf die Wirkung, die ein Einzelnes ihrer Werke ausübte, beschränkt blieb. Dies veranlasste, in einer Periode, in welcher die Bedeutung des Individuums viel wichtiger war, als früher, eine Wechselwirkung zwischen den Individualitäten, welche die Einseitigkeit des künstlerischen Schaffens wesentlich beschränken musste. Dazu kam aber auch, dass überhaupt der Verkehr der Menschen stets reger und lebendiger ward, und dass die Künstler demgemäss, ungleich mehr als früher, darauf Bedacht nahmen, sich durch Studienreisen, oft in ferne Lande, zu bilden.

Was den Entwickelungsgang der modernen Kunst anbetrifft, so gestaltet sich derselbe, seinen allgemeinen Zügen nach, in folgender Weise. Die Zeit des 15. Jahrhunderts bezeichnet den Beginn der neuen Richtung, die Periode, in welcher alle Kräfte aufgeboten werden, um der neuen Elemente der künstlerischen Darstellung Herr zu werden; dabei aber sieht man häufig, bei aller als modern zu bezeichnenden Absicht im Einzelnen, in der Fassung des Ganzen noch den Geist der mittelalterlichen (romantischen) Zeit wirksam. Italiener, Niederländer und Deutsche

erscheinen hier in reger und erfolgreicher Thätigkeit. Die frühere Zeit des 16. Jahrhunderts zeigt sodann die grossartigen und vollendeten Resultate dieses Strebens, die sich zugleich mit dem erhabensten geistigen Schwunge vereinigen; dies indess nur bei den Italienern, während die nordische Kunst (aus Gründen, die unten dargelegt werden sollen), nicht zur vollkommenen und selbständigen Entfaltung gelangt. Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bringt eine allgemeine Verbreitung jener gediegenen Darstellungsweise, doch zumeist nur ihrer äusserlichen Elemente, indem die hohe innere Kraft, die sich im Anfange des Jahrhunderts entwickelt hatte, plötzlich nachliess (was wieder in den allgemeinen historischen Verhältnissen begründet war). Ein neuer Aufschwung beginnt mit dem 17. Jahrhundert, zwar auch nicht in der grossartigen Idealität der eben genannten Zeit, wohl aber mit der umfassendsten Energie, welche alle Kreise des menschlichen Lebens, alle Interessen der Existenz, Alles, was zur Umgebung des Menschen gehört, zu durchdringen vermag. Den Niederländern und Italienern, die in dieser Zeit vorzüglich thätig sind, treten jetzt die Spanier als ebenbürtig zur Seite, während die Deutschen und die Franzosen nur eine geringere, doch wenigstens im Einzelnen nicht unbedeutende Theilnahme bezeugen. Von der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts ab machen sich die Franzosen zu Herren des künstlerischen Geschmackes, verbreiten indess ein manierirtes, unerfreuliches Wesen, das bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts anhält. Von dieser Zeit beginnt ein neues, ganz eigenthümliches Streben, das im Einzelnen Werke von erhabenster Bedeutung hervorgerufen hat und vielleicht auf eine noch schönere Zukunft deutet.

ERSTES KAPITEL.

DIE MODERNE ARCHITEKTUR BIS GEGEN DAS ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

§. 1. Vorbemerkung.

Die moderne Architektur [1] beruht, wie im Vorigen bereits angedeutet worden, auf der Wiederaufnahme der antiken und zwar der römischen Bauformen, welche sich der erwachenden historisch wissenschaftlichen Richtung zunächst darboten und welche mit den Bedürfnissen der neueren Zeit vorzugsweise übereinstimmen mussten, während man mit den Formen der griechischen Architektur erst seit wenigen Jahrzehnten näher bekannt geworden ist, diese auch, in ihrer einfachen Bestimmtheit, im Ganzen ungleich weniger anwendbar sein konnten. Die moderne Architektur steht demnach (bis auf die Ausnahmen der jüngsten Zeit) ziemlich auf gleicher Stufe mit der römischen, das heisst: sie entäusserte sich aller derjenigen Vorzüge, welche in der romanischen und in der gothischen Periode durch das Streben nach einer gesetzmässig organischen Durchbildung des inneren Raumes, überhaupt des Gewölbes, errungen waren, und sie trat in den unentwickelten Zwitterzustand zurück, welchen der rohe (ob auch reich dekorirte) Gewölbebau der Römer in Verbindung mit dem griechischen Säulenbau und die (für das Ganze zwar nothwendige) Barbarisirung der Detailformen des letzteren hervorgebracht hatten. In ihren edlern Schöpfungen aber erreicht die moderne Architektur auch

[1] Vgl. Quatremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten und ihrer Werke, etc. (ein bequemes Handbuch für die Geschichte der modernen Architektur, obgleich in der einseitigen klassischen Richtung befangen, auch keineswegs erschöpfend genug, namentlich nicht in Bezug auf die italienische Architektur des 15. Jahrhunderts. — J. Burckhardt, Cicerone. — Dann eine grosse Reihe von Kupferwerken, welche die Monumente der italienischen Architektur, behufs des praktischen Studiums von Seiten der Baumeister behandeln: Grandjean de Montigny et Famin, architecture toscane; — Le fabbriche più cospicue di Venezia; — Létarouilly, édifices de Rome moderne; — Percier et Fontaine, palais, maisons et autres édifices modernes, dess. à Rome; — Dieselben, choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs; Gauthier, les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs; — F. Cassina, le fabbriche di Milano; — u. a. m.

alle diejenigen Vorzüge, welche mit einer solchen Richtung irgend vereinbar sind, und der Entartung des spätgothischen Baustyles gegenüber einen bedeutenden Fortschritt ausmachen. Und selbst neben dem reingothischen Styl mit all seiner Hoheit und Fülle spricht doch auch Manches zu Gunsten der modernen Architektur. Verkennen wir nicht, dass jener bei einer vollkommen consequenten Durchführung ein System strebender Kräfte aufstellt, welches schon nicht mehr bloss ein geniessendes Auge, sondern, gleich einer kunstreich gearbeiteten Fuge, einen nachrechnenden Verstand erfordert; — dass z. B. das Streben- und Fialenwerk am Aeussern eines Langschiffes und vollends eines Chores mit Kapellenkranz nur als dekorative Masse unmittelbar, als organisches Ganzes aber erst mittelbar wirkt. Dieser Gliederungsweise stellt die neuere Architektur, wenigstens die italienische um 1500, eine andere gegenüber, welche beim ersten Anblick den Beschauer mit harmonischer Ruhe erfüllt. War der gothische Styl ganz in seinem Zwecke aufgegangen, den Sieg über die Horizontale, über die getragene Last bis in die äussersten Consequenzen zu verfolgen, so ist hier von constructivem Organismus nur soviel gegeben als das Auge verlangt; hatte der gothische Styl im höchsten Sinne den Rhythmus der Bewegung ausgebildet, welcher den Blick rastlos emporzieht bis zum Schlussstein der Gewölbe, zur Kreuzblume der Giebel, so ist hier ein Rhythmus der Massen durchgeführt, eine neue Schönheit der Verhältnisse, welche der gothische Styl schon um seines Princips willen nicht in dieser Weise gekannt hatte. Und dieser Vorzug konnte nur sehr geringen Theiles aus dem Studium der antiken Bautrümmer hervorgehen; vielmehr ist er eine der Aeusserungen jenes hohen Sinnes für Maass und Schönheit, welcher jene Epoche der italienischen Kunst durchdrang. Man mag diese Richtung der Baukunst eine malerische nennen, insofern sie von der Construction nur das Gerüst entlehnt, dasselbe aber mit Formen und Verhältnissen belebt, welche, um uns so auszudrücken, dem Gebiete der Schaubarkeit angehören und eine Geltung für sich haben, während die Einzeltheile eines gothischen Gebäudes streng genommen ohne das Ganze nicht verständlich sind. In der Folgezeit, als Barockformen aller Art die moderne Kunst getrübt hatten, wirken noch sehr oft die harmonischen Verhältnisse mit geheimnissvollem Reiz auf das Auge, ja jene Formen selbst beleidigen beim unmittelbaren Anblick ungleich weniger als z. B. im geometrischen Aufriss, weil sie den Verhältnissen unterthan und je nach Umständen sogar der Ausdruck eines mächtigen individuellen Gedankens sind. Endlich hat dieser Styl vor dem gothischen eine unbestreitbare Vielseitigkeit voraus, wie dies die Lebensformen einer neuen Zeit verlangten; heilige und weltliche Gebäude, Façaden und Binnenräume erhalten die jedesmal passende Ausbildung, nur dass diese allerdings nicht mehr der Ausdruck einer organisch entfalteten Bewegung, sondern nur eine mehr oder weniger geistreich erdachte, mehr oder weniger harmonisch gestaltete Dekoration ist, welche die architektonische Masse bedeckt.

Der allgemeine Entwickelungsgang der modernen Kunst, wie derselbe im Obigen bezeichnet ist, lässt sich auch in der Architektur verfolgen; doch bringt es die eben bezeichnete Richtung der letzteren mit sich, dass

hier die Unterschiede ungleich geringer ins Auge fallen, als bei den Werken der bildenden Kunst. Die besonderen Eigenthümlichkeiten der modernen Architektur bewirken sogar einige, nicht unwesentliche Modificationen in den Verhältnissen jenes Entwickelungsganges. Es ist demnach vortheilhaft, die Architektur zunächst gesondert zu betrachten; nur was der neuesten Zeit angehört, wird später neben den anderweitigen Richtungen der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart zu berühren sein.

§. 2. Die italienische Architektur des 15. Jahrhunderts.

Italien erscheint als die Wiege der modernen Architektur; die Werke, welche dort ausgeführt wurden, blieben fast ausschliesslich das Vorbild für die architektonischen Unternehmungen der übrigen Länder. Wir haben somit für jetzt unsre vorzüglichste Aufmerksamkeit den Monumenten dieses Landes zuzuwenden. Hier fand sich die grösste Anzahl mehr oder weniger erhaltener Denkmäler aus der Zeit des classischen Alterthums vor; doch nicht blos dies äusserliche Verhältniss, sondern zugleich das innerliche, dass auch der Geist der Italiener, während der gesammten Zeit des Mittelalters, eine gewisse Verwandtschaft mit den früheren Bewohnern des Landes bewahrt hatte, war der Grund, dass sie zuerst und mit Entschiedenheit auf die Formen der antiken Architektur eingingen. Diese ihre Sinnesrichtung hatte es namentlich verhindert, dass das gothische Bausystem bei ihnen zu einer klaren Entfaltung gekommen war. Wenn uns einerseits an ihren gothischen Bauten der rein dekorative Gebrauch oder Missbrauch der aus dem Norden überkommenen Einzelformen und der Mangel an organischer Durchbildung empfindlich auffiel, so war auch unter dieser entlehnten Hülle das Regen eines neuen Geistes nicht zu verkennen, welcher statt der rhythmischen Bewegung des nordischen Gothischen die Schönheit des Raumes und der Massen zum Lebensprincip hatte. Dieser neue Sinn musste schon an sich die Architektur — seit überhaupt die Bande der Gothik sich aufzulösen begannen — dazu nöthigen, sich den Formen der classischen Kunst wiederum völlig hinzugeben. So entwickelt sich in Italien die moderne Architektur bereits in der frühern Zeit des 15. Jahrhunderts; und nur in einzelnen Ausnahmen (die besonders der Lombardei angehören) sehen wir im Verlauf dieses Jahrhunderts noch Bauwerke gothischen Styles ausführen, der diesseits der Alpen geraume Zeit noch entschieden vorherrschend blieb.

Die ersten Unternehmungen, die in Italien, im Verlauf des 15. Jahrhunderts, zur Gestaltung und Ausbildung des modernen Architekturstyles geschahen, bilden die eigentliche Blüthezeit desselben. An der Gränzscheide des romantischen Zeitalters stehend, weht auf sie noch ein frischerer Lebenshauch herüber, der ihnen ein anziehendes Gepräge verleiht. Noch bemüht man sich, mit Selbständigkeit die klassischen Formen aufzufassen und diese mit besondrer Rücksicht auf das, von den antiken Gebäuden abweichende Ganze auszubilden, während sich später das Ganze vielmehr dem, als unabweisliches Princip — und trotzdem doch nur unvollständig — aufgenommenen antiken Systeme fügen muss. Hätte

die moderne Architektur diese Schritte des 15. Jahrhunderts länger verfolgt, hätte sie sich nicht späterhin einem vorgeblich antiken, in der That aber einseitig von einer geringen Anzahl antiker Gebäude abstrahirten Canon gefügt, so würde sie neben den schönen rhythmischen Verhältnissen auch einen lebensvollern und schönern Organismus des Einzelnen beibehalten und weiter ausgebildet haben.

Bedeutsam erscheint zunächst und vorzugsweise die Palast-Architektur dieser Periode. Die architektonischen Massen werden hier noch kräftig und grossartig zusammengehalten, ohne durch eine vorgesetzte Schein-Architektur auf eine dem Auge gefällige, immerhin jedoch conventionelle Weise belebt zu sein; aber da, wo die Massen sich naturgemäss in einzelne Theile sondern, namentlich an den Oeffnungen der Fenster und Thüren, entwickelt sich gleichwohl eine bewegtere Gliederung, wozu die Formen der antiken Kunst mit Geist und mit Geschmack verwandt werden. Freilich ist dies nur eine Architektur des Aeusseren, doch ist dieselbe viel mehr als eine müssige Dekoration. Auch die kirchlichen Gebäude erhielten eine analoge, bisweilen anmuthige und grossartige Gliederung. Das Innere zeigt zunächst eine geschmackvolle Umgestaltung der mittelalterlichen Dispositionsweisen; so findet sich in einigen Kirchen, welche der früheren Zeit des 15. Jahrhunderts angehören, ein geistreiches Zurückgehen auf die einfache Basilikenform; später erscheinen Gewölbanlagen nach römischer Art, mit massigen, durch Pilaster bekleideten Pfeilern, zumeist auch mit Kuppeln, nach jener, ehemals im byzantinischen Reiche ausgebildeten Weise. Ausserdem hat das ganze 15. Jahrhundert ein Ideal des Centralbaues verfolgt, wozu das Pantheon in Rom den nächsten Anlass gab; über den absoluten Vorzug der centralen Anlagen herrschte, wie es scheint, kein Zweifel. Ein specifischer Widerwille gegen das Kreuzgewölbe, welches für die Längen-Bewegung des gothischen Kirchenbaues so wesentlich gewesen war, ist nicht zu verkennen.

Mit der Erneuerung antiker Bauformen ging eine hohe Ausbildung der ganzen dekorativen Kunst in demselben Sinne Hand in Hand. Gemäss dem echten Prachtsinn und Reichthum des damaligen Italiens erhielten nicht nur alle beweglichen und unbeweglichen Geräthe, Einbauten, Grabmäler, Altäre, Kanzeln, Bekleidungen u. s. w. die reichste Ausstattung, sondern auch die Architektur selbst füllte sich mit schmückenden Einzeltheilen an und bediente sich zu diesem Ende oft der kostbarsten Incrustationen.

Wir unterscheiden in der Periode des 15. Jahrhunderts einige namhafte Bauschulen.[1] Als die bedeutendste derselben tritt uns zuerst die toskanische Schule, die in Florenz ihren Sitz hat, entgegen.

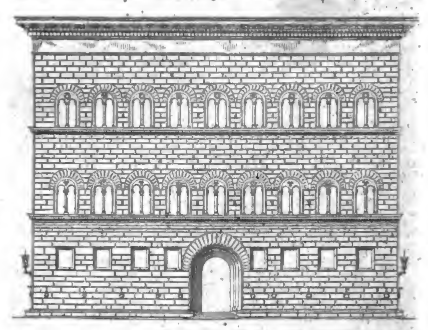
Hier steht, als der vorzüglichste Begründer der modernen Architektur, Filippo Brunelleschi (1375—1446) voran. Von ihm rührt zunächst der Bau der kolossalen Kuppel her, mit welcher die Chorpartie des Domes von Florenz bedeckt ist; Brunelleschi schloss sich dabei jedoch in den Hauptformen dem gothischen Style an, in welchem die übri-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 64.

gen Theile des Gebäudes ausgeführt waren. Sein Beispiel musste um so entschiedener wirken, als das Unternehmen selbst für den Staat von höchster Bedeutung war; lange Zeit hatte man mit der Ausführung desselben angestanden, indem man an deren Möglichkeit zweifelte; Brunelleschi aber vermochte es, die letztere nachzuweisen, und er trug hiemit, in einer grossen Versammlung von Baumeistern aller Länder, die zu diesem Behuf im J. 1420 ausgeschrieben war, den Sieg davon. (Die Laterne der Domkuppel ward erst nach seinem Tode, 1461, beendet.) — Dann rühren von ihm die beiden florentinischen Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito, beides Basiliken, her; die letztere erst nach seinem Tode und nicht ohne Willkür ausgeführt, das Motiv bei beiden ähnlich, doch nicht identisch; Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstück bedeckt, durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Wänden der Seitenschiffe, und zwischen diesen gegliederte Wandnischen; die Altarseite nicht mit einer Tribune, sondern gerade abgeschlossen; in S. Spirito ist ein Umgang um Chor und Querarme herumgeführt. Leider fehlen beiden Kirchen die Façaden, welche, nach des Meisters Absicht ausgeführt, den grössten Einfluss auf die Nachfolger hätten ausüben müssen. Kleinere Kirchenbauten Brunelleschi's: diejenige in der Badia von Fiesole, mit Tonnengewölbe und Seitenkapellen; die reizvolle Capelle der Pazzi im Klosterhof von S. Croce in Florenz und der nur aus geringen Mauer-Anfängen und Zeichnungen bekannte Kuppelbau Agli Angeli daselbst, mit einem Kapellenkranze ringsum. — Neben mehreren städtischen Hallen, namentlich am Findelhause (Innocenti) und auf Piazza Sta. Maria Novella, ist noch als Klosteranlage Brunelleschi's die genannte Badia unweit Fiesole merkwürdig. Ausserdem erbaute er den Palast Pitti zu Florenz, ein kolossales, in seiner Einfachheit höchst grossartig wirkendes Gebäude, aus ungeheuren Bossagen aufgeführt, die Fenster einfach, im Halbkreisbogen überwölbt. (Der Oberban des Palastes und der Hof desselben sind jedoch erst später zur Ausführung gekommen.)

Der Burg-Charakter, wie am Palast Pitti, bleibt nun für geraume Zeit der Typus der florentinischen Paläste: sie erscheinen, in Mitten des städtischen Verkehres, als feste Schlösser, in denen die angesehensten Geschlechter residiren, charakteristisch für die Nachwirkung mittelalterlicher Lebensverhältnisse, die sich auch in der in Rede stehenden Periode noch häufig genug von Einfluss zeigten. Aber es gelang den florentinischen Baumeistern, der schlichten Anlage zugleich das Gepräge künstlerischer Würde und Schönheit zu geben: durch gemessene Gestaltung jener grossen Werkstücke (der Bossagen), aus denen die Paläste aufgeführt wurden, durch ein kräftig abschliessendes und krönendes Hauptgesims, durch zierliche Füllung der Fenster u. s. w. — Hieher gehört zunächst, von Brunelleschi selbst ausgeführt, der zierliche Pal. Quaratesi, sodann als eins der wichtigsten Beispiele, der Palast, den Brunelleschi's vorzüglichster Schüler Michelozzo Michelozi für Cosimo Medici baute (jetzt Palast Riccardi); kräftige Gesimse theilen dessen Façade ab; auf diesen ruhen die Fenster, halbkreisbogig, nach mittelalterlichem Princip durch eine Säule mit zwei kleineren Halbkreisbögen ausgefüllt; das Ganze krönt ein weit ausladendes, von Consolen gestütztes Hauptgesims. —

Reste von Anlagen Michelozzo's enthalten: der Pal. Tornabuoni (jetzt Corsi) zu Florenz, gegenwärtig verändert, der Pal. Cafaggiuolo im Mugello, der Pal. der Villa Careggi bei Florenz, der Pal. für Gio. Medici zu Fiesole, u. s. w.; ausserdem gehören ihm die wichtigsten Theile der Klosterbauten von S. Marco nnd S. Croce. Er scheint überhaupt für den Hallenbau der Häuser, Paläste und Klöster des neuen Styles, womit sich nunmehr Florenz anfüllte, im Wesentlichen die Richtung angegeben zu haben. — Verwandten Styl mit dem Pallast Riccardi zeigt der Pal. Strozzi zu Florenz, der von Benedetto da Majano im Jahre 1489 begonnen und von Simone Cronaca (erst 1533) beendet wurde: von letzterem rührt die grandiose Bekrönung her, die diesem



Palazzo Strozzi zu Florenz.

Palast ein vorzüglich bedeutsames Ansehen gewährt. Von Cronaca wurde u. a. auch die zierliche Sakristei von S. Spirito zu Florenz und die einfache, treffliche Kirche S. Francesco al monte vor der Stadt erbaut.

In Siena finden sich einige bedeutende Paläste, welche in Anlage und Einzelbildung der genannten florentinischen nahe verwandt sind: Pal. Nerucci, Pal. Spannocchi, und vorzüglich der Palast Piccolomini (begonnen 1469, jetzt der Regierungspalast). Man schreibt denselben, wie die andern bedeutenden sienesischen Banten der Zeit (worunter die luftige Loggia del Papa), gewöhnlich, obschon ohne hinreichende Gewähr, dem Francesco di Giorgio zu, einem namhaften Architekten jener Zeit, der besonders als Kriegsbaumeister thätig war. Vermuthlich rühren diese Werke aber nicht von ihm, sondern von dem Florentiner Bernardo

Rosellini her, einem höchst ausgezeichneten Meister, der im Auftrage des Papstes Pius II. (aus dem Hause Piccolomini) im Gebiete von Siena thätig war, und der namentlich die Ausführung der Prachtbauten leitete, mit denen Pius II. das nach ihm genannte Pienza schmückte.[1] Der Pal. Piccolomini, mit prächtigem Säulenhof und dreifacher Loggia, der bischöfliche Palast und der Dom sind dort neben einigen kleineren Privatpalästen noch wohlerhalten. Von Francesco di Giorgio selbst ist die einfachschöne Kirche Madonna del Calcinajo unweit Cortona (1485 begonnen) auf unsere Zeit gekommen: ein griechisches Kreuz, wovon drei Arme im Halbkreise geschlossen sind, die Façade in drei Geschossen mit Giebelfeld, die Kuppel ein späterer Zusatz.

Unter den übrigen florentinischen Architekten der Zeit sind ferner hervorzuheben: Agostino di Guccio, eigentlich ein Bildhauer, von dem das zierliche, mit zahlreichen Sculpturen versehene Kirchlein der Brüderschaft von S. Bernardino zu Perugia (1462) herrührt, und dem man auch die dortige sehr geschmackvolle Porta di S. Pietro (1457 bis 1481) zuschreibt. — Giuliano da Majano, ein älterer Bruder des obengenannten Benedetto, der besonders in Rom und in Neapel thätig war. In Rom schrieb man ihm bisher den von Bernardo di Lorenzo[2] erbauten sogenannten venetianischen Palast zu, der ein fast noch mehr kastellartiges Gepräge hat, als an den florentinischen Bauten ersichtlich wird, und dessen (nur theilweise vollendeter) Hof ein System von Pfeilern mit Halbsäulen in zwei Stockwerken nach antikrömischem Muster besitzt, das frühste Denkmal dieser Gattung; in Neapel schreibt man dem Giuliano, ausser andern Gebäuden, den reich geschmückten Triumphbogen im Castello nuovo (1442) zu; doch wird von Andern, als der Erbauer des letzteren, auch ein Mailänder, Pietro di Martino, genannt. — Baccio Pintelli, der in der späteren Zeit des Jahrhunderts, besonders zu Rom, zahlreiche Bauten ausführte. Hier sind verschiedene Kirchen, S. Agostino, S. Maria del Popolo, S. Pietro in Montorio, vielleicht auch die älteren Theile von S. Maria della Pacè, u. a. zu nennen, in deren innerer Disposition er noch die mittelalterlich italienischen Principien beizubehalten strebte; auch die, übrigens sehr einfache sixtinische Kapelle des Vatikans (1473) ist von ihm erbaut; an S. Apostoli und S. Pietro in Vincoli gehören ihm die Façaden; an S. Spirito vielleicht der einfach treffliche Glockenthurm. Am Schlusse des Jahrhunderts war er in Urbino thätig, wo der herzogliche Palast (fälschlich dem Francesco di Giorgio zugeschrieben) zum grössten Theil sein Werk ist; ausser ihm arbeitete dafür der Dalmatiner Luciano Laurana.[3] Das Gebäude galt von Anfang an als classisch in seiner Art, weniger wegen des Aeussern, als wegen des einfach eleganten Haupthofes, der schönen und bequemen Anlage und der prachtvollen Dekoration. — Giuliano di San

[1] v. Rumohr, Italienische Forschungen, II, S. 177, ff. — Vgl. v. Reumont im Kunstbl. 1843, No. 8—13. — [2] Nach Mittheilung des Architekten *Barvitius*, der sich mit der Geschichte des Baues eingehend beschäftigt hat. — [3] Neueres Prachtwerk von Arnold.

Gallo (1443—1517) ist berühmt durch eine der vollkommensten kleinen Centralanlagen mit Kuppel über griechischem Kreuz: die Madonna delle Carceri zu Prato und durch den zwischen Haus und Palast eine zierliche Mitte haltenden Palast Gondi in Florenz; in Rom gehört ihm der Klosterhof bei S. Pietro in Vincoli und vielleicht die Façade von S. Maria dell' anima. Sein berühmterer Bruder Antonio di San Gallo (gest. 1534, zubenannt der Aeltere, zum Unterschied von ihrem Neffen Antonio d. J.) gab in der Kirche von Montepulciano jenes centrale Baumotiv in sehr bedeutsam gesteigerter Weise und schon in der Detailformation des 16. Jahrhunderts wieder, in Arezzo ist von ihm die sehr schöne dreischiffige Pfeilerkirche der Annunziata. Wie in allen damaligen italienischen Festungsbauten so erkennt man ganz besonders in denjenigen dieses Meisters den Zug zum Schön-Monumentalen. Von ihm ist die Veste von Cività Castellana. — Ein pistojesischer Baumeister dieser Zeit, Ventura Vitoni, gestaltete die Kirche der Umiltà in Pistoja als grosses Octogon mit einer sehr edeln und reichen gewölbten Vorhalle. Kleinere Kirchen von demselben ebenda.

Einer der vorzüglichsten florentinischen Architekten ist endlich Leo Batista Alberti (1398—1472). Im Gegensatz gegen die naive Weise, in welcher seine Zeitgenossen die Formen der antiken Architektur auffassten, erscheint Alberti als der erste, der mit einem entschieden gelehrten Studium des klassischen Alterthums hervortrat. Dies bezeugt zunächst das von ihm verfasste Werk *De re aedificatoria*. So sind auch seine Gebäude diejenigen, in denen nicht blos die Formen der Antike überhaupt, sondern auch deren eigenthümliche Combinationen den neueren Bedürfnissen angepasst werden; er entwickelt in solcher Weise allerdings einen (nach Maassgabe des römischen) reineren Styl, zugleich aber auch eine grössere Nüchternheit des Gefühles, die bei solchem Streben fast unvermeidlich war. Von ihm rühren zu Florenz, als charakteristische Zeugnisse seiner Richtung, zwei Paläste Rucellai her; ebendort der als Rotunde mit Kapellennischen ringsum gestaltete Chor von SS. Annunziata. Sodann zu Mantua die Kirche S. Andrea, und zu Rimini die Kirche S. Francesco. Die letztere (doch nur das Aeussere, während im Inneren noch die Reste einer Anlage gothischen Styles sichtbar werden), gilt als ein Hauptwerk; die äusseren Langseiten sind mit einfachen, aber trefflichen Pfeilerarkaden geschmückt; die (unvollendete) Façade dagegen ist, ziemlich willkürlich, in den Formen eines römischen Triumphbogen dekorirt. Alberti leitet zu der Richtung derjenigen Meister hinüber, die sich im Anfange des 16. Jahrhunderts ausgezeichnet haben.

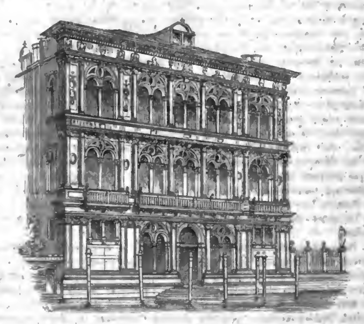
Nächst den florentinischen Bauschulen des 15. Jahrhunderts erscheint besonders die von Venedig von Bedeutung, die sich indess als eine selbständig moderne erst in der späteren Zeit des Jahrhunderts entwickelt und in ihrer Eigenthümlichkeit auch noch in die frühere Zeit des folgenden hinüberreicht. Auch hier ist es die Palast-Architektur, die ein höheres Interesse in Anspruch nimmt. Das System derselben ist zunächst im Wesentlichen dasselbe, welches uns bereits in den venetianischen Palä-

sten des romanischen und des gothischen Styles entgegengetreten war; der offne heitre Charakter der letzteren, namentlich jene Anordnung grosser Fensterlogen an den mittleren Theilen, wird beibehalten, und nur das architektonische Detail, namentlich das der Säulen und Bögen, welche die Fensterfüllungen bilden, mit ebensoviel Glück wie Geschmack in antiken Formen gebildet. Die venetianischen Paläste dieser Zeit zeichnen sich, im Gegensatz gegen den machtvollen Ernst jener Paläste von Toskana, durch Leichtigkeit und Eleganz aus; eine besondre Weise der Dekoration, die sich auf die ältesten venetianischen Vorbilder, auf die Anlagen des byzantinischen Styles (wie S. Marco), zu gründen scheint, dient vortheilhaft zur Verstärkung dieses Eindruckes. Es ist eine Art musivisch farbigen Schmuckes, indem Täfelungen, Kreise, Leistenwerk und dergleichen, aus verschiedenfarbigem werthvollem Steine gebildet, als Füllstücke in das Mauerwerk der Façaden eingelassen sind. Die kirchlichen Gebäude, im Inneren zwar weniger bedeutend, nehmen in der Gestaltung ihres Aeusseren an diesen Einrichtungen Theil; auch zeigt sich hier noch eine bemerkenswerthe, der byzantinischen Architektur entnommene Eigenthümlichkeit, welche sich mit der phantastischen und doch reizvollen Pracht jener gesammten Dekorationsweise auf ansprechende Weise vereinigt; diese besteht in der Form der halbrunden Giebel des byzantinischen Styles, die sich nunmehr auf mannigfach brillante Weise gestalten. — Als die Meister der Bauanlagen dieser Art werden verschiedene Architekten namhaft gemacht, doch ist es schwer, den Einzelnen das ihnen Zugehörige anzuweisen. Besonders zahlreich sind die Werke, die man der Familie der Lombardi zuschreibt; als die ausgezeichnetsten unter den Gliedern dieser Familie werden Martino und Pietro Lombardo genannt.

Unter den venetianischen Palästen der in Rede stehenden Periode sind als Hauptbeispiele zu nennen: der Palast Pisani a S. Polo, ebenso geschmackvoll in der Gesammt-Anlage wie durch die Feinheit und Tüchtigkeit des Details ausgezeichnet; jedes Geschoss durch vier Pilaster in drei Haupttheile gesondert, wobei die Logen der mittleren Theile durch zierliche Säulen-Arkaden gebildet werden, während in den Seitentheilen einzelne Bogenfenster angebracht sind. — Die Paläste Angarani (oder Manzoni) und Dario, beide in ähnlichem Styl und mit sehr reicher Dekoration versehen. — Der Palast Vendramin Calergi, 1481, als Werk des Pietro Lombardo geltend; in ähnlich reichem Schmuck, doch schon strenger antikisirend, indem z. B. die Hauptlogen in je drei grosse Bogenfenster zerfallen, die von Halbsäulen mit geraden Gebälken getrennt werden; (übrigens noch jedes Fenster durch eine Säule mit kleineren Bögen ausgefüllt). — Der Palast Corner Spinelli, in verwandtem System. — Der Palast Contarini, 1504; etwas strenger, doch ebenfalls mit feinem Geschmack ausgeführt. — Der Pal. Trevisan hinter dem Dogenpalast. — Der Palast de' Camerlinghi neben Ponte Rialto, gebaut von Guglielmo Bergamasco, 1525; höchst anmuthvoll, aber schon Arkadenfenster mit Pfeilern. — Hauptbauten vom Ende des 15. Jahrhunderts sind endlich die Procuratie vecchie am Markusplatze, von Mastro Bartolommeo Buono Bergamasco erbaut, die Façade bestehend aus drei sehr tüch-

tigen, übereinandergesetzten Arkadenreihen, — und die Hoffaçaden des Dogenpalastes, seit 1500 von Ant. Bregno und Ant. Scarpagnino offenbar unter schwankenden äussern Einflüssen, aber mit ausserordentlicher Detailpracht erbaut; daran die Riesentreppe und links eine sehr artige kleine Façade eines Anbaues, von Gugl. Bergamasco um 1520.

Unter den kirchlichen Gebäuden sind hervorzuheben: S. Zaccaria, 1457, dem Martino Lombardo zugeschrieben; im Inneren mit Säulen, die aber noch die in den italienisch-gothischen Kirchen vorherrschende gesperrte Stellung haben; die Façade mit brillanter Dekoration. Sodann die kleine, prachtvoll dekorirte Kirche S. Maria de' Miracoli, 1480 von



Pal. Vendramin Calergi zu Venedig.

Pietro Lombardo erbaut, einschiffig, die Kuppel über dem quadratischen Chor. — Andere Kirchen folgen jenem byzantinischen Typus der Anlage, als deren frühes Beispiel S. Giacometto di Rialto gilt, indem sie ein griechisches Kreuz mit Tonnengewölben und einer Mittelkuppel auf vier Säulen oder Pfeilern bilden, hinten eine oder drei Tribunen. So S. Giovanni Crisostomo, 1483 von Tullio Lombardo (?) erbaut, und deren mehr oder weniger treue Nachahmungen S. Felice (Schule der Lombardi), S. Giovanni Elemosinario, 1527 von Scarpagnino erbaut, u. a. m. — Nicht direkt byzantinisch, wohl aber von der Markuskirche entlehnt, ist die mehrmals in grössern Kirchen mit grosser malerischer Wirkung behandelte Anordnung der das Hauptschiff bedeckenden Kuppeln auf je vier Pfeilermassen mit Durchgängen, die ebenfalls wieder kleine Kuppelräume bilden; zwischen diesen Pfeilermassen spannen sich die Tonnen-

gewölbe, welche die Kuppeln tragen. Ein schönes Beispiel dieser Art ist die von Giorgio Spavento begonnene, von Tullio Lombardo fortgesetzte und 1534 vollendete Kirche S. Salvatore in Venedig; grossartiger noch S. Giustina in Padua, begonnen 1521 von Andrea Riccio, ein Gebäude von edelster Harmonie, wenn nicht die Rivalität mit der Kirche S. Antonio zu einer unschönen Vervielfachung der thurmartigen Kuppeln geführt hätte. — Von den Brüderschaftsgebäuden (Scuole) in Venedig sind vorzüglich zu nennen: die Scuola di S. Marco, neben der Kirche S. Giovanni e Paolo, erbaut von Martino Lombardo, 1485; ausgezeichnet durch ihre sehr reiche und glänzende Façade, die sich als eine Art freier Nachahmung der Façade von S. Marco herausstellt. — Die Scuola di S. Rocco, 1517, von Bartolommeo Buono und Andern erbaut, im Inneren mit schönen Säulensälen, im Aeusseren ebenfalls mit einer brillant phantastischen Façade, diese von dem Architekten Scarpagnino, vielleicht nach einem Entwurf des Pietro Lombardo.

Als einer der vorzüglichsten Baumeister dieser Schule ist ferner noch der gelehrte Architekt Fra Giocondo, aus Verona, zu nennen. In Venedig rührt von ihm der Fondaco de' Tedeschi, ein weniger merkwürdiges Gebäude her; sehr bedeutend und interessant durch Feinheit des Details ist dagegen der Rathspalast (Palazzo del Consiglio), den er zu Verona baute. Nach Frankreich berufen, baute er in Paris die Brücke Notre Dame, später in Verona die dortige massive Brücke. —

In den Städten des venezianischen Festlandes kommt noch einiges sehr Bedeutende aus dieser Schule vor: in Treviso der Dom, von Pietro und Tullio Lombardo, nebst andern Kirchen etc.; in Brescia die prachtvolle Kirche S. Maria de' miracoli mit 4 wunderlich auf die Kreuzarme vertheilten Kuppeln etc. In vielen andern Bauten derselben Gegenden aber überwiegen andere oberitalische Schattirungen dieses Styles; so in der zierlichen Loggia del consiglio zu Padua; von dem Ferraresen Biagio Rossetti; in einer Anzahl kleiner Façaden zu Vicenza; in den damaligen Kirchen von Verona, unter welchen S. Maria in organo, eine Basilika mit Tonnengewölbe, am meisten interessantes Detail enthält; — endlich in dem mächtigen Palazzo communale zu Brescia (erbaut 1508 von Formentone, vollendet in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) u. A. m.

In ganz Oberitalien war der monumentale Geist äusserst rege, und als der neue Styl, ohne Zweifel wesentlich von Florenz aus, dorthin gelangte, wurde er nirgends knechtisch angenommen, sondern ging fast in jeder Stadt eine besondere Verbindung mit jenem Geiste ein. Hier lebt der Typus dieser Frührenaissance bis weit ins 16. Jahrhundert hinein.

Mailand unter dem letzten Visconti und noch mehr unter dem ersten und dem dritten Sforza füllte sich mit Werken an, welche den Charakter einer heitern Pracht, sowohl in weissem Marmor als in Backstein auf das Glücklichste darstellten (während der Fortbau des Domes und vielleicht eine noch nicht erloschene eigene Geschmacksrichtung auch noch den gothischen Styl einige Zeit am Leben erhielt). Schon die hier

thätigen Florentiner repräsentiren diesen ganz eigenthümlichen mailändischen Prachtstyl: Antonio Filarete (eigentlich Averulino) der Erbauer der ältesten Theile des Ospedal maggiore, und Michelozzo (S. 239), welcher hier die grosse Backsteinkapelle hinter S. Eustorgio und den (noch im Umbau beachtenswerthen jetzigen) Pal. Vismara erbaute. — Dann wurde mit directer Absicht das Höchste des baulichen und plastischen Luxus erstrebt in dem Weiterbau der schon in gothischer Zeit begonnenen Certosa von Pavia; die Marmorfaçade des Ambrogio Borgognone (1473 u. f.) mit dem edelsten und reichsten, aber für die Gesammtwirkung grösstentheils werthlosen Detail, und die beiden Backsteinhöfe. — Eine weitere Reihe von Denkmälern gilt als Jugendarbeiten des Bramante von Urbino, wobei selbst die Mitwirkung des Lionardo da Vinci als möglich betrachtet wird: vor Allem der Chorbau von S. Maria delle Grazie zu Mailand, grossartig malerisch sich aufbauend, mit glänzend origineller, gemässigter Dekoration in Stein und Backstein; — sodann S. Satiro, eine Pfeilerkirche mit Tonnengewölbe, aussen schon classicistisch in Backstein; — daran stossend eine sehr schöne achteckige Sakristei, unten mit Nischen, oben mit einem Umgang; — mehrere Klosterhöfe; — das prächtige Fragment einer Halle links von S. Ambrogio; — endlich S. Maria presso S. Celso, eine Pfeilerkirche mit Tonnengewölbe, Kuppel und Chorumgang; vor der (neuern) Façade eine vierseitige Pfeilerhalle, deren Styl bereits zu hoher, classischer Schönheit geläutert ist.[1] Von Palästen jener Zeit ist selten mehr als der Säulenhof erhalten; z. B.: die beiden im sogen. Broletto; bisweilen sind die Bogenfüllungen mit Medaillons geschmückt, welche sammt allen Profilirungen von Backstein sind. — Eine sehr eigenthümliche Kirchenanlage ist die des Monastero maggiore, von Giovanni Dolcebuono; ein Langhaus mit Kreuzgewölben, begleitet unten von viereckigen Nischen, oben von einer luftigen Galerie, durchweg bemalt und auch in den Gliederungen auf Bemalung berechnet. — Eine grosse achteckige Grabkapelle des Hauses Trivulzio (1518) dient als Eingangshalle der Kirche S. Nazaro.

In Como vollendete Tommaso Rodari seit 1513 den gothisch begonnenen Dom, indem er das Motiv im Sinne der Renaissance, und zwar schon in fast classicistischer Würde umdeutete. Ihm schreibt man auch die elegante Marmorfaçade der Kathedrale von Lugano zu.

In den Städten an der Via Emilia südlich vom Po herrscht der Backsteinbau sehr wesentlich vor und entwickelt an kirchlichen sowohl als an profanen Gebäuden eine reizvolle, bisweilen grossartige Dispositions- und Compositionsweise und ein reiches Detail,[2] des Aeussern, während der Schmuck des Innern eher dem Stucco und der Malerei überlassen bleibt. Die Kirchen sind meist Langbauten mit nur wenig

---

[1] Andere Bauten, wo der Name Bramante's beinahe zum blossen Gattungsnamen geworden, übergehend, müssen wir nur die Vorhalle des Domes von Spoleto erwähnen, weniger weil sie zwischen die mailändische und römische Zeit des Meisters versetzt wird, als wegen ihrer hohen Eleganz, wer auch der Urheber sei. — [2] Dieses Detail mehr als die Wirkung der Ensembles findet sich dargestellt in dem Werk von Runge: italienische Backsteinbauten etc.

erhöhter, aussen polygoner Kuppel, welche ein ziemlich flaches Zeltdach trägt.

In Piacenza ist Madonna della campagna ein Centralbau, S. Sisto dagegen eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe von glänzend reicher Gesammtanlage. In Parma zeigt S. Giovanni, erbaut 1510 von Bernardino Zaccagni, eine ähnliche Disposition, aber mit Pfeilern und mit edlerm malerischem Schmuck; daneben zwei treffliche Klosterhöfe. La Steccata daselbst ist eine Centralanlage desselben Meisters vom J. 1521; ein griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, einer Kuppel und abgesonderten Eckräumen. — In Modena die sehr tüchige Backsteinfaçade von S. Pietro. — In Bologna ist S. Bartolommeo di porta ravegnana eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe und reicher äusserer Pfeilerhalle von Formigine; sodann gehört hieher der Innenbau von S. Giacomo; einschiffig mit einer Folge von Kuppeln und je drei Wandnischen zwischen den nach innen gerückten Strebepfeilern; San Michele in Bosco ist einschiffig mit Kreuzgewölben; Façaden dieses Styles finden sich auch an Madonna di Galliera und an Corpus Domini. — Im Profanbau nimmt Bologna damals eine der ersten Stellen ein; die Sitte, das Erdgeschoss der Häuser durchgängig als Strassenhalle zu gestalten, verbunden mit den heitern und reichen Formen der Kapitäle, Bogenprofile, Fenster und Gesimse — fast alles in Backstein — verleiht hier ganzen Strassen einen ausserordentlichen Charakter; auch die Hallen der Höfe sind zum Theil von grosser Anmuth. Aus dem 15. Jahrhundert ist besonders zu nennen: Palazzo Fava, Pal. Bevilacqua (mit einer ausnahmsweise barock diamantirten Façade, aber dem schönsten Hofe, wahrscheinlich von Gaspero Nadi) u. s. w. Aus den ersten Zeiten des 16. Jahrhunderts Pal. Bolognini und Pal. Malvezzi-Campeggi, beide von Formigine, welcher jedoch an spätern Arbeiten sich dem strengern Classicismus auf nicht sehr glückliche Weise nähert. — In Ferrara ist S. Maria in Vado (seit 1475 von Biagio Rossetti und Bartol. Tristani erbaut), eine einfach tüchtige Basilica mit Flachdecke, während S. Francesco (1494 von Pietro Benvenuti) und S. Benedetto (um 1500 von Gianbattista und Alberto Tristani) glänzend reiche Anlagen mit Tonnengewölben von Kuppeln unterbrochen oder mit reinen Kuppelfolgen darbieten. An der Certosa (seit 1498) ist die Aussendekoration der Seitenfronten besonders edel. Der mächtige Marmorthurm des Domes zeigt in seinen vortretenden Halbsäulen und Eckpilastern beinahe ein Zurückgehen auf romanische Formen. Von Profangebäuden ist, nach dem Untergang der estensischen Lustbauten, nichts mehr von erstem Range übrig; der Palazzo de' Diamanti (seit 1493) hat in seiner facettirten Façade schöne Verhältnisse; Pal. Schifa-noja (gewöhnlich Scandiana genannt) (seit 1470) ist nur durch seine Wandmalereien wichtig. Von Privatpalästen hat Pal. Roverella eine zierliche Backsteinfaçade, Pal. Scrofa einen schlanken Säulenhof. (Die Säulen sind in Ferrara insgemein wieder marmorn, nicht aus Backsteinen zusammengesetzt). — Ausserdem gewähren die damals neu erbauten Quartiere von Ferrara ein besonderes Interesse als frühstes grosses Beispiel einer planmässig von oben geleiteten Stadtanlage.

Genna bietet im 15. Jahrhundert nichts von Bedeutung dar als die leichte und mit noch halbgothischer Pracht verzierte Johanneskapelle im Dom. — In Rom kommt neben den oben genannten Florentinern kaum eine künstlerische Kraft von höherer Bedeutung vor. — In Neapel sind die angeblichen Bauten des Andrea Ciccione kritisch wenig sicher; von Gianfrancesco Mormandi sind die alten Theile von San Severino und der einfach grossartige Pal. della rocca. Weit das schönste Gebäude Neapels, der Pal. Gravina von Gabriele d'Agnolo, ist durch neuern Umban seines Werthes beraubt worden. — In Aquila (Abruzzen) ist die sehr prächtige Façade von S. Bernardino das Werk eines in jener Gegend heimischen Künstlers, Cola dell' Amatrice, vom J. 1525, aber noch im Geist des 15. Jahrhunderts.

Neben und mit dieser Architektur entwickelt sich eine Fülle der Dekoration, welche oft nur einem unbedingten Reichthum nachstrebt, oft aber anch das reinste Verhältniss zu Stoff und Bestimmung innehält und Werke von vollendeter Schönheit und Stoffangemessenheit hervorbringt. Die Formen sind geistvoll umgedeutete Bautheile, freie Nachbildungen von antiken Dekorationsgegenständen (Altären, Dreifüssen, Candelabern, Bronzegeräthen, gegen das Jahr 1500 hin auch die Malereien und Stucchi der Thermen etc.), auch manche aus dem frühern Mittelalter ererbte Motive, endlich oft sehr hoch und rein stylisirte, bisweilen beinahe zu unmittelbar aus der Natur entlehnte Gegenstände (Pflanzen, Thiere etc.). In den figürlichen Zuthaten, sowohl Einzelgestalten als Historien, war man von aller ängstlichen sachlichen Beziehung und Symbolik fast völlig frei. Mehrere der betreffenden Arbeiten werden bei Anlass des plastischen oder malerischen Inhaltes, dem sie zur Einfassung und Begleitung dienen, zu nennen sein; von den übrigen mag hier das Wichtigste angeführt werden.

In Marmor schufen hauptsächlich einige Florentiner von der Mitte des 15. Jahrhunderts abwärts das Ausgezeichnetste; von Desiderio da Settignano das schönstangeordnete und zumal in den Arabesken des Sarkophages vollkommenste Grabmal, das des Carlo Marzuppini in S. Croce in Florenz; von seinem Schüler Mino da Fiesole besonders die Grabmäler in der Badia ebenda und viele Arbeiten in Rom, dessen Dekoratorenschule wesentlich von Mino inspirirt erscheint. (Grabmäler in S. Maria del popolo n. a. a. O.; Sängertribüne der sixtinischen Kapelle etc.). Später (seit 1505) erreichte Andrea Sansovino auch hierin das Höchste. (Die beiden Grabmäler im Chor von S. Maria del popolo, welche namentlich auch im architektonischen Aufbau unübertrefflich schön sind.) — In Siena das prachtvolle eine Weihbecken des Domes, von Jacopo della Quercia und mehrere Arbeiten der Familie Marzini um 1500; die Fronte der Libreria im Dom und der Altar in der Kirche Fontegiusta. — In Neapel eine Menge Altäre und Grabmäler des Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce und

ihren Schulen, auf florentinischer Tradition beruhend; die Krypta des Domes (1492) mit überladener Marmorbekleidung. — In Venedig zwei prächtige Kamine im Dogenpalast; in S. Giovanni e Paolo das Grabmal des Dogen Vendramin (gest. 1478), von Alessandro Leopardo,[1] dem einzigen grossen Dekorator dieser Schule. — In Padua die prachtvolle Vorderfronte der Kapelle des Heiligen in S. Antonio, von den Mailändern Matteo und Tommaso Garvi. — In Bergamo die ganze Kapelle Coleoni an S. Maria maggiore von Giov. Antonio Amadeo. — Im Mailändischen war die grösste Werkstatt von Marmordekorationen, die es damals überhaupt gab, für die Façade der Certosa von Pavia beschäftigt (S. 246). Das Vegetabilische sowohl als das mehr Architektonische ist hier etwas derber und voller gegeben als bei den Florentinern, aber doch immer von grösster Schönheit. Als höchst glänzende Einzelarbeit im Innern der genannten Kirche ist das Grabmal des Giangaleazzo Visconti besonders zu erwähnen. Was von Grabmälern und Altären in mailändischen Kirchen vorkömmt, ist wesentlich von diesem Gebäude abhängig. (Gräber in S. Maria delle Grazie, in S. Maria della Passione etc.) Von einem der Sculptoren der Certosa, Andrea Fusina von Mailand, ist im Dom von Siena der Altar Piccolomini, ein Werk der edelsten Pracht, gearbeitet.

Für die Dekorationen in glasirter Terracotta ist die in jedem Betracht einzige Werkstatt des Luca della Robbia und seiner Familie in Florenz kaum minder bewunderungswürdig als für die figürlichen Bestandtheile. Die wohlthuendste Eintheilung und Einfassung verbindet sich mit dem klarsten Verhältniss zwischen dem plastischen Ornament und den wenigen Farben.

Im Erzguss stellte Ghiberti mit seinen Thüren des Baptisteriums zu Florenz und deren Pfosten gleich zu Anfang des Styles ein unerreichbares Vorbild hin. Das Gitter der Madonnenkapelle im Dom zu Prato, von Simone, Bruder Donatello's, und Antonio Pollajuolo's Grabmal Sixtus IV. in S. Peter zu Rom zeigen bei grossem Reichthum ein weit geringeres Bewusstsein der wahren Aufgabe. Im Dom von Siena ist ein grosses ehernes Ciborium des Lorenzo Vecchietta (1465 bis 1472), in der Kirche Fonteginsta ein kleineres, beide im Detail besonders elegant; von den ehernen und eisernen Fahnen- und Fackelhaltern, welche an den Palästen der damaligen italienischen Grossen vorkommen, sind die am Palazzo del Magnifico zu Siena, von Antonio Marzini (1504) ganz vorzüglich schön. — In Oberitalien ist der grosse eherne Leuchter des Andrea Riccio in S. Antonio zu Padua (1507) als Inbegriff und Abschluss der ganzen paduanischen Kunstrichtung und als Vorbild mancher Späteren zu nennen; von einem Grabmal desselben Meisters findet sich in S. Fermo zu Verona noch die Basis mit trefflichen ehernen Sphinxen. — In Venedig sind aus dieser Zeit die ehernen Fussgestelle der Fahnenmaste auf dem Markusplatz ein höchst eleganter Erzguss des Alessandro Leopardo. — Unter den Arbeiten von Schmiedeeisen nehmen die Laternen und Fahnenhalter am Pal. Strozzi

[1] Denkmäler der Kunst, T. 73 (1).

zu Florenz, erstere von Niccolo Grosso, genannt Caparra, die erste Stelle ein.

Das Stuhlwerk in den Chören der Kirchen und auch in feierlichen profanen Räumen sowie einzelne Thürflügel, Pulte etc. von Holz zeigen den dekorativen Geist dieser Zeit wiederum von einer ganz besonders glänzenden Seite. Das architektonische Gerüst besteht aus einem oft sehr schönen und phantasievollen Schnitzwerk, die Flächen aus eingelegter Arbeit (Intarsia), welche bald Arabesken, bald perspectivische Gebäude-Ansichten, bald einzelne Figuren und ganze Historien (oft sehr reich und in delicatester Behandlung) darstellt. Diese langedauernden Arbeiten rühren zum Theil von Mönchen her, zum Theil aber auch von Künstlern, welche sich zugleich als Architekten und Sculptoren auszeichneten. Als Hauptwerke sind zu nennen: die Thür in der Sala de' gigli des Palazzo vecchio, von Benedetto da Majano; — das Wandgetäfel in der Sacristei von S. Croce ebenda; — die Chorstühle in S. Maria novella, von Baccio d'Agnolo; im Dom von Pisa der Bischofsstuhl, von Gio. Batt. Cervellesi, und die Chorstühle, angeblich von Giuliano da Majano; — ferner die Arbeiten des Fra Giovanni da Verona, eines der grössten Meister in dieser Gattung: die Intarsien des Stuhlwerkes zu beiden Seiten des Chores im Dom von Siena (1503), und der hölzerne Candelaber, das Chorgestühl und das linke Wandgetäfel in der Sakristei von S. Maria in organo zu Verona; — die Werke des Fra Damiano da Bergamo: das Chorstuhlwerk von S. Domenico zu Bologna (bis um 1530), mit der weit grössten Menge trefflicher Historien, und dasjenige im Chor von S. Maria maggiore zu Bergamo; — von Antonio und Giovanni Barile: Reste einer Wandbekleidung in der Akademie zu Siena, und die Thüren der von Rafael ausgemalten Zimmer im Vatican (mit Intarsien des oben genannten Fra Giovanni da Verona); — von Stefano da Bergamo (um 1535) das glänzende Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia; im sog. Cambio ebenda (nach 1500) das Pult der Richter, eine vorzüglich schöne anonyme Arbeit; — von Zucchi und Testa: die Chorstühle von S. Giovanni in Parma, höchst ausgezeichnet sowohl in den geschnitzten als in den eingelegten Theilen, welche merkwürdige bauliche Ansichten darstellen. — Zu diesen Werken kommen noch zahlreiche prachtvoll geschnitzte Bilderrahmen (der in Marmor oder in Terracotta gefertigten nicht zu gedenken), sowie auch die allmälig in nordische Sammlungen übergehenden Truhen und andere Möbel.

Die dekorirende Malerei hatte im 15. und noch im 16. Jahrhundert vor Allem die Aufgabe, eine Menge von Häuserfaçaden zu schmücken, theils einfarbig, theils in vollen Farben, theils nur allo sgraffito (s. unten bei Anlass des Polidoro und Maturino). Es geschah theils in Gestalt von anmuthig und frei behandelten Scheinarchitekturen mit Laubwerk etc., theils durch figürliche Zuthaten und Historien, welche als Bilder eingefasst waren oder als Friese fortliefen. Es sind vorwiegend kriegerische, poetische oder pastorale Scenen aus dem Alterthum, seltener christliche Darstellungen. An solchen bemalten Façaden des 15. Jahrhunderts war vorzüglich Verona reich, doch ist das Meiste verwittert.

Im Innern der Gebäude sind vorzüglich die Gewölbe einer dekori-

renden oder die Historien etc. möglichst reich einfassenden Malerei gewidmet; Einiges hievon wird unten erwähnt werden. Die Verbindung mit reliefirtem Stucco, wozu das Studium antiker Thermenräume Anlass gab, findet sich vielleicht am frühsten in Pinturicchio's Malereien im Appartamento Borgia des Vaticans. (Ende des 15. Jahrhunderts.) In der Folge gab Rafael dieser ganzen Gattung die höchste Bedeutung und Gestalt, die sie in seiner Zeit überhaupt erhalten konnte.

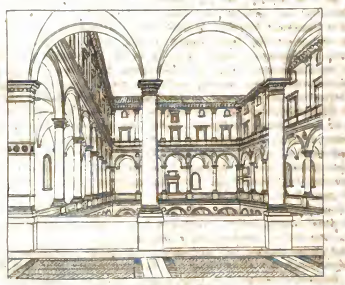
§. 3. Die italienische Architektur des 16. Jahrhunderts. [1]

Mit dem Anfange des 16. Jahrhunderts beginnt in der italienischen Architektur eine grössere kritische Strenge, was die Behandlung der antiken Bauformen betrifft, vorherrschend zu werden, in verwandter Richtung mit denjenigen Bestrebungen, welche zuerst bei dem Florentiner Alberti hervorgetreten waren. Wie bei diesem einzelnen Meister, so ward jetzt im Allgemeinen durch solches Streben nicht bloss ein der Antike nahe kommender Adel, sondern auch eine höhere Lauterkeit und Strenge des Styles erreicht, ohne dass zunächst jener poetische Hauch, jene lebenvolle Phantasie verringert worden wäre, welche die Mehrzahl der Werke des 15. Jahrhunderts durchzogen hatten. Die grossen Meister dieser Zeit wussten die freie Phantasie, die in der vorhergehenden Epoche oft in's Maasslose sich ergossen hatte, dadurch zu zügeln und zu veredeln, dass sie jene Regeln sich zur Richtschnur nahmen, die aus den antiken Denkmalen und den Büchern des Vitruv zu gewinnen sind. In der That aber sieht man diese überlieferten Formen im Dienste eines neuen Geistes auf neue Weise angewandt. Grosse malerische Massenwirkungen wurden jetzt damit erzielt, und so wenig man sich in der Composition des Ganzen — bei der so verschiedenen Bestimmung der Bauten — an römische Muster halten konnte, so tritt doch hierin wieder eine höhere geistige Verwandtschaft mit der altrömischen Baukunst hervor, nur dass diese in der Zusammenstellung des Ungehörigen ein Maass beobachtet hatte, welches seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts der neuern Baukunst allmälig fremd wurde. — Rom, wo seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts der päpstliche Hof und mit diesem wetteifernd auch die vornehmen Familien des Staates einen durch Kunst verklärten Glanz des Lebens entwickelten, ward für jetzt der erste bedeutsame Mittelpunkt der italienischen Architektur.

Als der erste Meister, der für den genannten Umschwung der architektonischen Richtung vorzüglich wirksam war, ist Donato Lazzari, gewöhnlich Bramante genannt, aus dem Herzogthum Urbino (1444 bis 1514), zu nennen. Seine Mailänder Bauten trugen, wie wir sahen (S. 246), noch ganz das anmuthige Gepräge, welches die oberitalienische Architektur aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts auszeichnet, und sie gehören entschieden zu den interessantesten Leistungen dieser Art. — Später ging Bramante nach Rom, wo ihn die unmittelbare Nähe der altrömischen Monumente zu einem strengeren Studium derselben und zu

[1] Denkmäler der Kunst, T. 71 u. 87.

einer genaueren Nachahmung ihrer Formen getrieben zu haben scheint. Die Werke, welche er hier ausführte, haben, abweichend von den früheren, entschieden jenen Charakter, der oben als der des 16. Jahrhunderts bezeichnet ist; auch sie zeigen zwar noch viel Grazie, viel feinen Sinn und Geschmack, zugleich aber verbinden sie damit eine Grösse des Sinnes, eine Schönheit der Verhältnisse, einen schlichten Adel in der Behandlung, der lieber durch höchste Einfachheit als durch üppige Ueberladung zu wirken sucht. Als seine Hauptbauten in Rom sind zu nennen: der Palast der Cancelleria, die Façade mit leichten Pilasterstellungen, auf denen gerade Gebälke ruhen, geschmückt, der Hof (eine der



Hof der Cancelleria von Bramante.

schönsten derartigen Anlagen der ganzen Renaissance) auf sehr anmuthige Weise von zwei Säulenarkaden, übereinander, umgeben; — der ähnlich dekorirte Palast Giraud; sehr bedeutende und umfassende Anlagen im päpstlichen Palast des Vatikans, die später indess bedeutend verändert worden sind. (Dazu gehörig die Logen um den Hof des h. Damasus, die aber von Bramante nur begonnen und von Rafael beendet wurden); — ein Rundkirchlein im Hofe von S. Pietro in Montorio, mit einer dorischen Säulenstellung umgeben, sehr gerühmt, und in der That überaus reizend gedacht und gegliedert; — endlich die Leitung des Neubaues der Peterskirche.[1] Dieser Neubau hatte bereits, doch ohne sonderlichen Erfolg, im J. 1450 begonnen; jetzt wurde, im J. 1506, ein neuer Grundstein gelegt, indess das Werk auch nicht bedeutend gefördert; der von Bramante entworfene Plan für die Peterskirche bildete einen mächtigen Kuppelbau

[1] Ueber die Geschichte des Neubaues der Peterskirche vgl. besonders Platner in der Beschreibung der Stadt Rom II, S. 134, ff.

über einem griechischen Kreuz. Von kleinern Bauten ist der einfach schöne Klosterhof von S. Maria della Pace anzuführen, vielleicht auch die Façade von S. Maria dell' anima, welche gewöhnlich dem Giuliano di San Gallo zugeschrieben wird. Ausserhalb Rom's baute Bramante in dieser spätern Zeit die Kirche der Consolazione in Todi, ein griechisches Kreuz mit abgerundeten Armen und einer hohen Kuppel.

Die Architekten, die sich zunächst an Bramante anschliessen, zeigen, bei mancherlei persönlicher Eigenthümlichkeit, ebenfalls eine überaus geschmackvolle und würdige Behandlungsweise bei jener strengeren Befolgung der Regeln des antiken Systems.

Dem Bramante vorzüglich verwandt erscheint Baldassare Peruzzi (1481—1536), der in Rom verschiedene Paläste erbaute. Einer der zierlichsten unter diesen ist die sogenannte Farnesina, eine für Agostino Chigi ausgeführte Villa, im Aeusseren mit (etwas sparsamen) Pilasterstellungen geschmückt. Sodann ist Palazzo Massimi ein Meisterwerk monumentalen Baues auf enger und unregelmässiger Grundfläche; das Detail, wesentlich doch nicht ängstlich classisch, ist vom Gediegensten jener Zeit, der Hof von grosser malerischer Wirkung. Am Palast Altemps gilt die Anlage des Hofes mit Pfeilerhallen vorn und hinten als Werk Peruzzi's. In Siena gehören ihm eine Anzahl von Bauten geringen Umfanges, mit den mässigsten Mitteln, besonders in Backstein ausgeführt; so die Paläste Pollini nud Mocenni, der kleine Hof bei S. Caterina etc. Ueberall zeigt sich eine treffliche, auf die Mittel berechnete Anlage. — Ein Schüler des B. Peruzzi war Sebastiano Serlio, der indess weniger durch ausgeführte Werke, als durch das, von ihm geschriebene Lehrbuch der Architektur bekannt ist. Er brachte einen grossen Theil seines Lebens in Frankreich zu; dort war er bei dem Palaste des Louvre zu Paris und bei dem Schlosse von Fontainebleau beschäftigt; diese Bauwerke haben jedoch nachmals bedeutende Veränderungen erlitten, so dass die Zeugnisse seiner Thätigkeit schwer nachzuweisen sind.

Sodann Rafael Santi, der Maler, (1483—1520) ein Neffe des Bramante; von dem letzteren bereits durch die Neigung zu einer mehr malerischen Wirkung unterschieden, dabei aber durch Fülle der Detailformen und durch Sinn für grosse Gesammt-Verhältnisse ausgezeichnet. Von ihm die Pläne zu mehreren römischen Palästen und Häusern, deren einige, in der Nähe der Peterskirche, bei den Erweiterungen, welche die Umgebung derselben nachmals verlangte, abgerissen sind; zu diesen gehörte sein eignes Haus. Erhalten sind: die jetzige Casa Berti, am Ende des Borgo nuovo; und ein Palast in der Nähe von S. Andrea della Valle, nach seinen Besitzern — Coltrolini, Caffarelli, Stoppani, Acquaviva, jetzt Vidoni — verschieden bezeichnet. In Florenz sind der Palast Pandolfini (jetzt Nencini) und das Haus Uguccioni nach seinen Rissen gebaut. Von mehreren Kirchenplänen, die er entworfen, ist keiner zur Ausführung gekommen; ausgeführt ist nach seiner Angabe in Rom die Vorhalle von S. Maria della navicella und die an S. Maria del popolo angebaute Kapelle Chigi. Als Baumeister der Peterskirche (1518 bis 1520) entwarf er einen neuen Plan zu diesem Gebäude, welcher mit Bramante's Kuppelbau ein Langschiff auf Pfeilern verbindet und eine sehr geistreiche

Anlage erkennen lässt. — Dem architektonischen Style Rafael's sehr ähnlich ist der seines Schülers Giulio Romano (1492—1546), vornehmlich in denjenigen Bauten, welche dieser in Rom ausführte: Villa Madama, Villa Lante u. a. Später nach Mantua berufen, entwickelte Giulio hier eine sehr grosse und vielseitige Thätigkeit; in diesen seinen späteren Bauten tritt ein grösseres Streben nach malerischer Wirkung, mehr Willkür, zugleich aber auch eine bedeutende und eigenthümliche Energie in der Fassung des Ganzen hervor. Gleichwohl sehen wir hier an einer seiner Hauptbauten, dem Palast del Te, am Aeussern ein nüchtern schulmässiges Wesen vorherrschend, während im Innern die Loggia gegen den Garten von edler Anlage und reizvoller Durchbildung ist. Ausser diesem führte er in Mantua viele andre Paläste, darunter sein eignes Haus aus, sowie auch die dortige Kathedrale, eine fünfschiffige Basilica mit Säulen, zum grössten Theil sein Werk ist.

Einer der wichtigeren Nachfolger Bramante's in Rom war Antonio di San Gallo aus Florenz, Neffe der beiden gleichnamigen oben (S. 242). genannten Meister (gest. 1546). Sein Hauptbau in Rom ist der Palast Farnese, der in seinen schönen und grossartigen Verhältnissen eine Nachwirkung des älteren florentinischen Palaststyles zu verrathen scheint; die Fenster sind von Säulentabernakeln eingefasst; die Vollendung des Gebäudes (Obergeschoss, Kranzgesimse und Hofhallen) gehört jedoch Michelangelo an. In andern Bauten erscheint Antonio weniger bedeutend; so in der Kuppelkirche S. Maria di Loreto zu Rom; so auch in dem neuen und sehr complicirten Plane, den er für den Bau der Peterskirche als deren Baumeister entworfen hatte. Als Festungsbaumeister schuf er das Castell von Perugia, das Hafencastell von Civitá vecchia und Vieles andere, auch für das Auge bedeutende Formen und Massen. — In Florenz selbst war damals Baccio d' Agnolo (1460 bis 1543) thätig, dessen Hauptverdienst in der eleganten Behandlung des einfachen florentinischen Häuserbaues besteht. (Pal. Bartolini etc.) Bernardo Tasso erbaute 1547 die schöne Halle des Mercato nuovo. — Endlich ist noch Pirro Ligorio (gest. 1580) als ein Nachfolger der Richtung des Bramante zu nennen. Sein Streben ging dahin, sich völlig in den Geist des classischen Alterthums zu versenken; hievon geben seine zahlreichen, nur zum Theil veröffentlichten literarischen Arbeiten Zeugniss, sowie, unter seinen ausgeführten Bauwerken, die in den vatikanischen Gärten belegene Villa Pia (früher Casino del Papa), die als das zierlichste und anmuthvollste Beispiel antiker Villen-Architektur erscheint. —

Ein andrer Geist entwickelt sich in der italienischen Architektur durch die Bestrebungen des Michelangelo Buonarroti (1474—1564). Im Gegensatz gegen die früheren Meister, die mit naiver Anmuth ihre Bedürfnisse in den Formen der Antike zu gestalten wussten; im Gegensatz gegen seine Zeitgenossen, welche diese Formen wenigstens mit einer gewissenhaften Treue beobachteten, beginnt er, dieselben nach Laune und Willkür — allerdings durch jenes Begehren nach malerischer Wirkung getrieben, das aber bei ihm nur wenig innere Nothwendigkeit verräth, — umzugestalten und somit den Ausartungen der Folgezeit das

Thor zu öffnen. Sein Beispiel musste um so verderblicher wirken, als seine vielseitige Meisterschaft und seine grossartige Persönlichkeit ihm einen der höchsten Ehrenplätze der damaligen Kunst erworben hatten. In Florenz hat er die Sakristei und das Vestibül der Bibliothek von S. Lorenzo gebaut, Beides Anlagen von geringer Bedeutung. In Rom rühren die wirkungsvolle Anlage des Kapitols und die Architektur der beiden Seitengebäude an dem Platze des Kapitols von ihm her; sodann der Klosterhof von S. Maria degli Angeli, der, aus dorischen Säulen und Bögen bestehend, einen einfach ernsten Eindruck gewährt, während die von ihm im J. 1564 erbaute Porta Pia bereits als ein Beispiel der widerwärtigsten Ausartung erscheint. Das Hauptwerk jedoch, welches er zu Rom im Fache der Architektur ausgeführt hat, ist der Bau der Peterskirche. Bis zum Tode des A. San Gallo (1546) war an diesem Riesenwerke immer nur Weniges gefördert worden; der stete Wechsel in den Plänen der verschiedenen Baumeister hatte dafür ebenfalls nicht sonderlich günstig gewirkt. Nach A. di San Gallo ward Michelangelo der Leiter des Baues; auch er entwarf einen neuen Plan, — dem des Bramante analog, mit einer Kuppel über einem griechischen Kreuz, — demgemäss die bereits ausgeführten Bautheile umgewandelt werden mussten; aber er führte denselben, trotz aller Hemmnisse, mit einer Energie, die nur ihm eigen war, seiner Vollendung entgegen, d. h. bis zur Wölbung der grandiosen Kuppel (die, völlig nach seiner Idee, zehn Jahre nach seinem Tode zur Ausführung kam). Wäre der Bau nicht durch spätere Erweiterung wiederum entstellt worden, so müsste er unbedenklich zu den würdigsten Kirchenanlagen der modernen Zeit gerechnet werden; denn obgleich es auch hier nicht an mancherlei launenhafter Bildung des Details fehlt, so ordnet sich dasselbe doch, namentlich im Inneren, den grossartigen Gesammtverhältnissen auf angemessene Weise unter. — Von den Schülern Michelangelo's ward sein architektonischer Geschmack mit mehr oder weniger eigenthümlichem Sinne nachgeahmt; mit besonderm Wohlgefallen hielt unter diesen Giovanni del Duca an des Meisters manieristischen Ausartungen fest.

Gleichwohl fand diese willkürliche Behandlungsweise der Architektur in den nächsten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode noch nicht eine sonderlich verbreitete Nachfolge. In Florenz selbst schuf Giov. Antonio Dosio (geb. 1533), in fast ganz reinen Formen den Hof des Arcivescovato und die einfach schöne Façade von Palazzo Larderel, und Giorgio Vasari (1512—1574), sonst der treuste Verehrer Michelangelo's, vermied in den Uffizien zu Florenz und in der Badia zu Arezzo nicht nur dessen Willkürlichkeiten, sondern zeigte sich auch als bedeutenden und selbständigen Componisten. Von ihm ist auch das Meiste im Innern des Palazzo vecchio in Florenz, namentlich der grosse Saal, angeordnet. Weiter ist, unter den jüngeren Zeitgenossen dieses Meisters, zunächst Giacomo Barozzio, genannt Vignola (1507—73) zu nennen; der vornehmlich, ohne sich durch Michelangelo's Beispiel verleiten zu lassen, strenger an dem Studium des classischen Alterthums festzuhalten strebte, und dafür durch Beispiel und Lehre zu wirken suchte; in letzterem Bezuge namentlich durch das Werk, welches er über die sogenann-

ten fünf Säulenordnungen des classischen Alterthums (die erste von diesen ist eine, welche man als die toskanische benannte, die letzte die römische oder componirte), verfasste. Vignola schliesst sich demnach der durch Bramante eingeleiteten Richtung an; aber das feinere Gefühl, das im Anfange des 16. Jahrhunderts noch vorherrschend war, wird in seinen Werken bereits weniger ersichtlich, und sie haben mehr nur das Verdienst einer allgemein hin tüchtigen Regelmässigkeit. Sein Hauptwerk ist das Schloss Caprarola, auf dem Wege von Rom nach Viterbo, ein Gebäude von sinnreicher und grossartiger Anlage. Ausserdem sind viele Paläste zu Rom, Bologna u. s. w. nach seinen Rissen gebaut worden; an der Vigna di Papa Giulio, einem ursprünglich grossartig malerisch gedachten Ganzen, hatte er den wichtigsten Antheil. Mit der Kirche del Gesù in Rom gab er wesentlich die von den Späteren vorzugsweise festgehaltene Form an, nämlich möglichste Höhe und Weite des Hauptschiffes und Beschränkung der Nebenschiffe auf Nebenkapellen. (Die Façade ist von Giac. della Porta).

Gleichzeitig mit Vignola, und in ziemlich verwandter Richtung mit diesem, bildete sich in Rom Galeazzo Alessi (1500—1572) aus. Der vorzüglichste Schauplatz der künstlerischen Thätigkeit dieses Meisters ward nachmals die Stadt Genua, wo seit der Herrschaft des Andrea Doria mit der politischen Ruhe der Bauaufwand sich plötzlich eingestellt hatte. (Pal. Doria, von Gio. Ang. Montorsoli; Pal. Carega, mit dem frühsten Beispiel der speciell genuesischen Anlage von Vestibul und Treppen, von Gio. Batt. Castello; Dogenpalast, von Rocco Pennone) und wo nun auch Alessi eine bedeutende Menge von Palästen und Villen, auch Kirchen baute. Seine dort aufgeführten Paläste sind im Allgemeinen weniger durch ihre Façaden als durch die Anordnung der inneren Räume, namentlich der Vestibüle, der Höfe, der Treppenhallen, ausgezeichnet; in diesen wusste er mit Glück und fern von launenhafter Willkür eine grossartige malerische Wirkung zu erreichen; das sehr ungleiche und wechselnde Terrain gab ihm dazu häufig, statt sein Talent zu beeinträchtigen, die erfreulichste Gelegenheit. In solcher Art sind die Paläste Cambiaso, Lercari, Spinola, Sauli, Pallavicini etc. und in den Vorstädten die Villen Spinola, Grimaldi, Imperiali, Giustiniani, und viele andre von ihm erbaut worden. Seine berühmte Kirche S. Maria da Carignano, obendrein durch malerische Lage ausgezeichnet, ist im Innern von herrlicher Raumwirkung und giebt in kleinerem Massstabe ein Bild der Peterskirche in Rom, wie sie nach Michelangelo's Plänen als Centralanlage mit dominirender Kuppel werden sollte. — Nächst Genua besitzt Mailand verschiedene namhafte Gebäude, die nach seinen Rissen erbaut worden sind; darunter Palazzo Marino mit reicher Hofanlage, und die barocke Façade von S. Maria presso S. Celso.

In Mailand wirkte damals besonders Pellegrino Tibaldi, genannt Pellegrini (1522—1592) von welchem die prachtvoll barocken Pforten und Fenster der Domfaçade, die in ihrer Art streng durchgeführte Kirche S. Fedele, der Rusticahallenhof des erzbischöflichen Palastes etc. herrühren. (Andere Bauten besonders in Bologna.) Sodann einige mächtige und strenge Säulenhöfe von zwei Geschossen mit gera-

dem Gebälk: das Collegio elvetico (jetzige Contabilità), von Fabio Mangone, und das erzbischöfliche Seminar, von Ginseppe Meda. — Anderes, wie z. B.: das Collegio de' nobili, von Vinc. Seregno, zeigt mehr den Einfluss des Galeazzo Alessi. — In Genua erscheinen dann als Nachfolger und Erweiterer des Treppen- und Hallenbaues des letzteren: Rocco Lurago (Pal. Doria-Tursi) und Bartolommeo Bianco (der majestätische Innenbau der Universität, 1623). Die einmal gewonnene Art der auf engem Raum stattlichen und würdigen Dispositionen mit herrlichen perspektivischen Durchblicken wirkt hier noch lange nach.

Von den Architekten des venetianischen Gebietes im 16. Jahrhundert ist mit dem oben (S. 245) genannten Riccio noch gleichzeitig: Giov. Maria Falconetto (1458—1534), welcher in Padua (ausser mehreren Stadtthoren in Form einfacher Triumphbogen u. s. w.) zwei Lustgebäude an dem Hofe des Palazzo Cornaro (jetzt Giustiniani) errichtete, die zu den elegantesten und originellsten gehören. — Sodann ist noch als einer der früheren Meister, Michele Sanmicheli von Verona (1484—1549) zu nennen, der zwar vorzugsweise nicht in der schönen Architektur, sondern als Festungsbaumeister berühmt ist. (Man nennt ihn als den Begründer der neueren Theorie des Festungsbaues.) In dieser Rücksicht sind hier die festen Thore, welche er zu Verona gebaut hat, anzuführen, Gebäude von einfach rustikem Werk, mit dorischen Halbsäulen und Arkaden zwischen diesen. Was er an Palästen und andern Prachtbauten zu Verona ausgeführt hat, (Pal. Bevilacqua, Pal. Canossa, Pal. Pompei, die grosse Rundkirche Madonna di Campagna, endlich eine als classisch geltende runde Kapelle an S. Bernardino n. A. m.) zeigt einen Meister von Geist und Originalität in jeder einzelnen Aufgabe. Einige Paläste aber, die er in Venedig baute, sind noch anziehender; sie zeigen es, wie auch jetzt noch das der venetianischen Palast-Architektur zu Grunde liegende Princip zu wirkungsreichen Erfolgen führen musste. Die verschiedenen Geschosse der Façaden erscheinen hier durch Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen dekorirt, dazwischen Arkaden, die sich in der Mitte logenartig gruppiren und in solcher Art die Haupträume des Gebäudes noch immer wirksam von den Nebenräumen unterscheiden. Als Hauptbeispiele sind die Paläste Grimani (die jetzige Post) und Cornaro zu nennen. Das eben bezeichnete System erhält sich auch bei Sanmicheli's Nachfolgern in Venedig.

Ihm schliesst sich hier zunächst Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1479—1570) an. Seine Gebäude sind von sehr verschiedenem Werthe. Die Zecca (Münze) in Venedig zeigt einen widerwärtigen gesucht schweren Styl; die Paläste Manini, Corner della Cà grande nnd andere sind von einem etwas nüchternen Charakter, ebenso das Innere der Kirche S. Francesco della vigna; dagegen sind S. Giorgio de' Greci und S. Martino von guter, origineller Anordnung und die alte Bibliothek von S. Marco an der Piazetta, eins der schönsten Gebäude des 16. Jahrhunderts. Strenge der Composition und der Formenbildung, Pracht der

Ausführung und malerische Wirkung treffen selten in diesem Grade zusammen. In Padua ist von ihm aus der Mitte des 16. Jahrhunderts der Hof der Universität; von Andrea della Valle und Agost. Righetti der Dom, in welchem sich der frühere paduanische Kuppelbau mit der Weise Michelangelo's eigenthümlich verbindet.

Sansovino's Nachfolger war Andrea Palladio von Vicenza (1518 bis 1580), neben Michelangelo vielleicht der einflussreichste Meister der modernen Architektur, auf dessen frühere Ueberschätzung eine noch unbilligere Unterschätzung gefolgt ist, seitdem das von ihm abgefasste Lehrbuch der Architektur die Kunst nicht mehr beherrscht. In all seinen Gebäuden prägt sich der entschiedenste künstlerische Wille aus; nur war es allerdings ihm so wenig als irgend einem seiner Zeitgenossen gegeben, sich über eine wenn auch edle und kraftvolle Dekoration hinaus zu einem vollkommen architektonischen Organismus zu erheben. Für Aufgaben aller Dimensionen und Gattungen aber fand Palladio neue und geistvolle Lösungen; seine Werke haben ein Gepräge von Würde, welches nicht blos in den antiken Formen liegt, sondern die Schönheit der Verhältnisse und der Disposition zum Grunde hat. — Von seinen Kirchen ist il Redentore in Venedig besonders ausgezeichnet, weniger durch die Façade, als durch die strenge und dabei höchst wirksame Durchführung des Innern; an S. Francesco della vigna ist blos die wiederum etwas trockene Façade von ihm; an S. Giorgio maggiore die mächtige Kirche und ein Theil des Klosters; von kleinern Kirchen: le Zitelle und S. Lucia. Seine Paläste, an welchen meist das untere Geschoss mit Rustica, die obern mit Pilastern oder einer Colonnade bekleidet sind, zeigen dabei doch eine immer neue Erfindung und Anordnung; ihrer ist besonders in Vicenza eine beträchtliche Anzahl vorhanden, worunter Palazzo Chieregati, Marcantonio Tiene, Valmarana etc. die bedeutendsten sein möchten; ausserdem findet sich daselbst das ältere, von ihm mit einem Doppelgeschoss von Hallen umgebene Stadthaus, la Basilica genannt, und eine Miglie von der Stadt, die berühmte Rotonda Palladiana, eigentlich eine Villa der Familie Capra, ein viereckiger Bau mit vier Portiken, in der Mitte einen runden Kuppelsaal enthaltend. Auch in andern Städten Italiens wurde Vieles nach Palladio's Zeichnungen aufgeführt, der zahllosen Bauten zu geschweigen, welche, zum Theil noch im vorigen Jahrhundert, seinen Gebäuden und Rissen nachgebildet wurden. Ausserdem ist das Teatro Olimpico in Vicenza zu erwähnen, als ein entschlossener Versuch zur Wiedererweckung des römischen Theaterbaues. Wahrhaft gross erscheint Palladio endlich in dem nur unvollendeten Fragment einer dreistockigen offenen Halle bei der Carità (hinter der Akademie) zu Venedig, welche an Adel und Schönheit der Verhältnisse nur mit wenigen Gebäuden dieser Art zu vergleichen ist. — Als die bedeutendsten seiner Nachfolger in Venedig sind Vincenzo Scamozzi und Baldassare Longhena zu nennen. Der erstere baute, mit Anschluss an Sansovino's Bibliothek von S. Marco, die neuen Procuratien, gab denselben indess ein nicht ganz passendes oberes Stockwerk.

Verwandte, doch nicht zu derselben Consequenz gesteigerte Bestrebungen zeigen in jener Zeit: Bartolommeo Ammanati zu Florenz

(1510—1592, Vollender des Pal. Pitti, was dessen Hauptheile anbetrifft, und Erbauer der Brücke S. Trinità, die sich durch die leichte und schöne Schwingung ihrer Bögen auszeichnet), Domenico Fontana zu Rom (1543—1607; Erbauer des neuen lateranensischen Palastes), u. a. m.

§. 4. Die italienische Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts. [1]

Wie Leo Batista Alberti diejenigen Bestrebungen eingeleitet hatte, die im 16. Jahrhundert eine grössere Verbreitung fanden, so erscheint Michelangelo als Begründer der Richtung des architektonischen Geschmackes, welche das 17. Jahrhundert charakterisirt. Ihm war es vor allen Dingen darauf angekommen, durch die Gegenwart seiner Werke zu imponiren, durch kühne und überraschende Combination den Sinn des Beschauers mit Staunen und Verwunderung zu erfüllen, ohne dass er auf die Reinheit, auf die innerliche Nothwendigkeit der Mittel, die er zu solchem Zweck anwandte, sonderlich Rücksicht genommen hätte. Dies Streben ward mit Vorliebe und in ungleich ausgedehnterem Kreise seit der Zeit um den Beginn des 17. Jahrhunderts aufgenommen; die architektonischen Werke dieser Periode haben, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen gewissen pathetischen Schwung, der zuweilen allerdings eine eigenthümliche Grossartigkeit des Sinnes verräth, viel häufiger jedoch, statt in grossartigen, in fremdartigen und abenteuerlichen Formen sich ergeht, und der meistens mit einer unverkennbaren Hohlheit des Gefühles verbunden ist. Es entspricht eine solche Richtung dem Geiste der Zeit, aber es ist nur die Kehrseite desselben, welche hierin offenbar wird; die wahrhaft lebenvollen Elemente der Zeit sollten vornehmlich in der bildenden Kunst und besonders in der Malerei zu wahrhaft bedeutenden neuen Erfolgen führen.

Neben so vielen Schattenseiten der Architektur dieser Zeit darf man indess die Vorzüge der besseren Bauten der Barockzeit nicht ganz vergessen: das oft bedeutende Gefühl für Verhältnisse und Linien im Grossen, die mächtige Behandlung und freie Entwicklung des Raumes, die perspektivisch-malerische Wirkung mit Hülfe einer oft sehr glücklichen Beleuchtung, endlich die gediegene technische Ausführung. Auch in der Dekoration zeigen sich neben der tollsten Ausartung manche Lichtseiten in energischer Gliederung und einer gewissen überströmenden Lebensfülle, und selbst das Willkürliche wird wenigstens mit sicherer Meisterschaft gehandhabt und dadurch zu einer das Auge bestechenden äusserlichen Harmonie durchgeführt.

In diesem Betracht sind zunächst die Unternehmungen charakteristisch, die zur Fortsetzung und zur glänzenderen Gestaltung des Baues der Peterskirche von Rom ins Werk gerichtet wurden. Die einfach grossartige Anlage, die Michelangelo dem Gebäude (was die Hauptformen betrifft) gegeben hatte, genügte nicht mehr; es ward beschlossen, der Vorderseite noch ein geräumiges Langschiff vorzubauen. Carlo Maderno (1556—1629) erhielt den Befehl zu dessen Ausführung; in der inneren

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 91.

Disposition schloss er sich, in einer leidlich harmonischen Weise, dem System, welches er vorfand, an;[1] der Gesammt-Eindruck des Aeusseren aber konnte durch seine Hinzufügung nur beeinträchtigt werden, und dies musste um so mehr der Fall sein, als seine Façade (vollendet 1614) mit einer Dekoration von äusserst kraftlosen und nüchternen Formen versehen ward. — Andres wurde durch Lorenzo Bernini (1589 bis 1680) hinzugefügt. Zunächst begann dieser Meister den Bau von Glockenthürmen zu den Seiten der Façade, die indess, noch während sie im Bau begriffen waren, wieder abgetragen wurden. Sodann legte er, seit 1667, die mächtigen Colonnaden an, welche den Platz vor der Kirche einschliessen und die, obwohl im Einzelnen nicht ohne Nüchternheit, eine der grossartigsten Prunkdekorationen des Barockstyles sind. Ebenso fertigte er, im Innern der Kirche, das kolossale, gegen 90 Fuss hohe bronzene Tabernakel über der Gruft des h. Petrus; es ist ein affektirt imposantes Dekorationswerk, und es ist diese Arbeit um so mehr zu beklagen, als das dazu nöthige Material durch die Plünderung eines der erhabensten Monumente des römischen Alterthums (durch das Bronzewerk, welches die Decke der Vorhalle des Pantheons bildete), gewonnen werden musste. — Andre Werke, welche Bernini ausführte, zeigen einen ähnlichen Dekorationsstyl; so die sogenannte Scala Regia im Vatikan (zur Seite der Peterskirche); so mehrere Kirchen und Paläste zu Rom, unter denen der Palast Barberini die meiste Bedeutung hat. Als absonderliche Anlage ist die ovale Kirche S. Andrea zu nennen.

In ähnlicher Weise erscheinen die architektonischen Anlagen, welche durch andre Künstler jener Zeit zu Rom ausgeführt wurden: durch die Maler Domenichino (1581—1641) und Cortona (P. Berettini, 1596—1669), und durch den Bildhauer Alessandro Algardi (1602 bis 1654).

Wenn aber Bernini und seine Mitstrebenden im Allgemeinen auf eine gewisse Grossartigkeit des Eindruckes hinarbeiteten, so trat ihnen eine andere Richtung gegenüber, die, von allem inneren und äusseren Formengesetz abweichend, nur, wie bereits angedeutet, durch die abenteuerlichsten und launenhaftesten Combinationen zu wirken strebte. Das Haupt dieser Partei war Francesco Borromini (1599—1667), der eifrigste Nebenbuhler Bernini's. Alles Geradlinige in den Grund- und Aufrissen seiner Bauten ward, so viel als möglich, verbannt und durch Curven der verschiedensten Art, durch Schnörkel, Schnecken u. dergl. ersetzt; den Hauptformen nahm er ihre gesetzmässige Bedeutung, während er die untergeordneten, nur mehr für die Dekoration bestimmten Nebenformen mit völliger Willkür als die vorzüglichst wichtigen Theile des Ganzen

[1] Es ist bekannt, dass die Peterskirche in dieser ihrer jetzigen Gestalt die frühern Kirchentypen des Renaissancestyles in den Hintergrund drängte und das mehr oder minder treu nachgeahmte Vorbild einer Menge von Kirchen in allen Ländern wurde. Eine der einfachsten und edelsten Nachbildungen dieser Art ist die in demselben Jahr, da St. Peter vollendet ward, 1614, von Santino Solari begonnene Domkirche von Salzburg. — Ein anderer vielleicht ebenfalls direct italienischer und sehr vorzüglicher Bau ist die St. Matthiaskirche zu Breslau. Das Gleiche gilt von der Jesuitenkirche zu Büren bei Paderborn.

behandelte.[1] So arg indess eine solche Ausartung war, so entschieden dieselbe als die gänzliche Auflösung des architektonischen Sinnes erscheinen musste, so fand sie doch den lebhaftesten Beifall nnd zahlreiche Nachfolge. Rom z. B. ist voll von diesen Fratzengebilden der Architektur, wie die Façade von S. Agnese, die der Propaganda, die Kirche der Sapienza u. s. w. — Unter den Nachfolgern des Borromini, welche im Einzelnen den Geschmack des Meisters noch zu überbieten wussten, sind Giuseppe Sardi und Camillo Guarini hervorzuheben; der letztere war besonders in Turin thätig.

Im 18. Jahrhundert machen sich in der italienischen Architektur Bestrebungen bemerklich, die zu einer grösseren Ruhe des Gefühles und zu einer strengeren Schulrichtigkeit zurückführen; doch bereiten dieselben keine neue geistige Entwickelung vor, sie deuten vielmehr auf einen Zustand von Ermattung, der nach so krankhafter Anspannung nothwendig eintreten musste. Als die bedeutendsten Meister dieser Zeit mag es genügen, hier Filippo Juvara oder Ivara (1685—1735), der u. a. das Kloster der Superga bei Turin baute, Ferdinando Fuga (1699—1780), von welchem der trotz alles Barocken tüchtige Palast der Consulta und die Façade von S. Maria maggiore in Rom herrühren, und Ludovico Vanvitelli (1700—1773), den Erbauer des Schlosses Caserta bei Neapel, angeführt zu haben. — Als eines der besten Gebäude ist sonst zu nennen der neue Dom von Brescia.

§. 5. Die moderne Architektur ausserhalb Italiens.

Ausserhalb Italiens blieb bei den christlich abendländischen Völkern der gothische Baustyl bis in das 16. Jahrhundert hinein fast allgemein in Anwendung; die moderne Architektur ward hier somit erst beträchtlich später herrschend. Doch haben wir, bereits früher, an denjenigen Monumenten des gothischen Styles, welche dem 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehören, sehr häufig eine Behandlungsweise wahrgenommen, die in der That — ohne zwar irgend eine Gemeinschaft mit dem Formen-Princip der Antike zu verrathen — dennoch als ein Ausdruck des neueren Zeitgeistes zu betrachten ist: in jener Rückkehr zu einer grösseren Massenwirkung, sowie zu dem Gesetz der Horizontallinie und den hievon abhängigen Bogenformen (Flach- und Halbkreisbögen, die besonders bei nicht kirchlichen Gebäuden erscheinen). Durch eine solche Richtung des künstlerischen Gefühles war auch hier die Aufnahme der antiken Formen wenigstens vorbereitet.

Ein erster Anstoss kam aus Italien auf beinahe unsichtbarem Wege nach dem Norden[2] und brachte hier einen anmuthig spielenden Dekora-

---

[1] Vielleicht die äusserste Grenze bezeichnet der Thurm des Klosters der Vallicella in Rom, welcher im Grundplan zwei schmalere convexe und zwei breitere concave Seiten darbietet. — [2] Nach Mertens (Prag etc. in Förster's Bauzeitung 1845) stammen die beiden ältesten Beispiele einer Dekoration im sogen. Renaissancestyl in Frankreich und in Deutschland, der Krönungssaal auf dem Hradschin zu Prag und ein Gebäude zu Solêmes in der Touraine, aus einem und demselben Jahre 1493.

tionsstyl hervor, welcher sich noch den gothischen Grundformen auf harmlose Weise anschloss und welchen man den **Renaissancestyl** im engeren Sinne nennen mag. Eine unverkennbare Aehnlichkeit mit den lombardischen und venezianischen Bauten von 1470—1520 lässt einen nahen Zusammenhang mit diesen errathen; hin und wieder wird man auch speciell an die Dekorationsweise der paduanischen Schule erinnert. Manches der Art ist barocke Mischung gothischer und moderner Bestandtheile, Manches aber auch von höchster Eleganz.

Eine zweite, nachhaltigere Einwirkung erfolgt von Italien aus seit jener Epoche, da die italienisch moderne Architektur selbst jene grössere Freiheit der künstlerischen Conception, welche die dortigen Werke des 15. Jahrhunderts noch auszeichnet, eingebüsst hatte. Willig und aller selbständigen Produktion entsagend, nahm man die Grundsätze an, welche die italienischen Meister aufgestellt und durch ihre Werke bethätigt hatten; mit ernstlicher Mühe war man besorgt, all jenen Schwankungen zu folgen, aus denen die Geschichte der italienischen Architektur dieser Jahrhunderte besteht. Es bedarf hier somit nicht eines ausführlichen Eingehens auf das, was in den übrigen europäischen Ländern geleistet ward. Und nicht blos in Europa, — soweit überhaupt die modern-europäische Cultur umhergetragen ist, sind der letzteren auch die architektonischen Regeln des **Serlio**, des **Palladio** und der übrigen namhaften Meister Italiens gefolgt; zur Seite der aztekischen Denkmäler Mexico's und der Incas-Bauten von Peru, zur Seite der indischen Grottentempel und der stolzen Monumente der grossen Moguls baut man ebenso, wie an den Ufern der Tiber und der Brenta, und nicht anders an der Südspitze von Afrika, auf den Inseln der Südsee, auf den sibirischen Steppen und den Handelsmärkten der nordamerikanischen Freistaaten. Liessen nicht einzelne Bestrebungen der jüngsten Gegenwart wiederum einen Schimmer von Hoffnung auftauchen, so sollte man meinen, dass alle volksthümliche Kraft, soweit es sich um die charaktervolle Gestaltung architektonischer Monumente (d. h. um die Grundlage zu aller monumentalen Kunst) handelt, von der Erde entschwunden sei.[1]

Für Frankreich[2] ist das Auftreten der Renaissance durch die Eroberungskriege Karls VIII. und seiner Nachfolger in Italien wohl äusserlich zu begründen; doch muss schon früher eine fortlaufende Kette italienischer Kunsteinflüsse, wie wir sie z. B. in den Miniaturen des 15. Jahrhunderts werden kennen lernen, vorhanden gewesen sein. Ausserdem werden zu Anfang des 16. Jahrhunderts einige italienische Architekten genannt, von welchen der schon erwähnte Fra Giacondo der bedeutendste ist. Es folgte nun die sonderbarste Stylgährung. Während die Einen den spätgothischen, sogenannten „blühenden“ Styl noch lange festhielten (Stadthäuser von Arras und S. Quentin, in Paris das

---

[1] Wir lassen dieses Urtheil stehen wie es der Verfasser im J. 1841 niederschrieb; von seinen später bessern Hoffnungen hat er selber noch Zeugniss gegeben. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 87, A. 91, A.

jetzt zerstörte Hôtel de la Trémouille, in Orleans die Kathedrale), gaben die Andern nur das Detail Preis und behielten gothische Disposition und Aufriss unter neuem dekorativem Gewande bei. Und auch das jetzige Detail ist bei weitem nicht lauter italienische Tradition, sondern gemischt mit zahlreichen gothischen und selbst vorgothischen Einzelheiten, sowie auch mit einem eigenthümlich barocken Wesen, welches sich dadurch bildet, dass gothisches Detail unter moderner Maske (z. B. Fialen als Candelaber oder Obelisken) reproducirt wird. Fra Giocondo selbst wandte z. B. an der (nicht mehr vorhandenen) Cour des comptes Spitzbogen, Spitzgiebel und Thürmchen an. In den ältern Theilen des Schlosses von Blois, welche ihm mit grosser Wahrscheinlichkeit beigelegt werden, ist der flache sogenannte Burgunderbogen auf achteckigen u. a. façettirten Pfeilern gebraucht, an den Thürmen Ecksäulen und sogar Rundbogenfriese, welche nebst andern romanischen Elementen in dieser Zeit hie und da wieder auftauchen. Schon ungleich italienischer war das Schloss Gaillon (nach 1510) componirt, welches bald dem Giocondo, bald einem Franzosen, Pierre de Valence, zugeschrieben wird; der einzige Rest davon, der sogenannte Arc de Gaillon, ist gegenwärtig im Hof der école des beaux arts zu Paris aufgestellt. Am untern Stockwerk des Hofes hatten indess die Pfeiler noch eine völlig gothische Dekoration und die Bogen herabhängende Schlusssteine; nur das obere Stockwerk war mit dem heitersten Renaissanceschmuck belebt. An dem erhaltenen Stücke ist noch der flache Bogen mit durchbrochenem Spitzenwerk angewandt. — Von andern Bauten dieser Zeit sind ausser einigen höchst prachtvollen Grabmonumenten, welche wir bei Anlass der Sculptur zu erwähnen haben, die folgenden zu nennen: das etwas barbarische Palais de Justice in Dijon (begonnen 1510); die sehr elegante Fontaine Délille in Clermont (1511), in welcher sich das Princip des gothischen, auf einen Mittelpfeiler concentrirten Brunnenbaues mit dem mehr in's Breite gehenden italienischen anmuthig vereinigt; das sogenannte Manoir d'Ango zu Varengeville unweit Dieppe, zwar erst v. J. 1525, doch noch in dem gemischten Style, u. a. m.

Auch unter Franz I. (1515—1547), als die italienische Kunst und Denkweise Frankreich noch viel stärker berührte, widerstrebte doch die bauliche Composition noch mit aller Kraft dem italienischen System der Gesammtanordnung nach Massen. An Schlössern und Palästen behielt man nach wie vor die beliebige Unterbrechung der Mauern durch pavillonartig vertretende Prachtstücke oder Treppenthürme; die schon in gothischer Zeit mit Pracht behandelten Dachfenster und Schlöte bei. Im Detail verschwindet zwar das unmittelbar Gothische mehr und mehr, hält sich aber um so hartnäckiger in moderner Umdeutung. Auch bei den Kirchen hielt man noch mit grosser Beharrlichkeit an den gothischen Verhältnissen und Grundformen fest; so hat die prachtvolle Kirche S. Eustache in Paris, begonnen 1532, die schlanke Höhe, die Thürmchen und Strebebogen, die einwärtstretenden Portale und die Rundfenster gothischer Kirchen, nur Alles in schöne Renaissanceverzierung übersetzt; ebenso zeigt der Vorbau von S. Michel in Dijon noch die drei Prachtportale und die Thürme mit Streben, nur dass erstere im Rundbogen

geführt, letztere in vier Ordnungen gekuppelter Säulen aufgelöst sind. Aehnliche Dekorationen an S. Clotilde in Andelys, an der Façade der Kirche von Vétheuil unweit Mantes, an dem Vorderbau der Kirche von Gisors, u. a. a. Bauten. Die Paläste der Epoche Franz I. lassen bereits eine einheimische Schule in vielseitiger Thätigkeit erkennen. Den Uebergang aus der Früh-Renaissance bilden das zierliche Schlösschen Azay-le-ridean am Fluss Indre, der Eingang des Schlosses Nantouillet (nach 1527) und das prachtvolle Schloss Chambord (seit 1523, von Pierre Nepveu), die geflissentlichste Verwirklichung des grossen Widerspruches zwischen mittelalterlicher (und noch dazu sinnloser) Anlage und moderner Einzelform, das mittlere Dach ganz beladen mit hohen Fenstern, Kaminen und einem ganz wunderlichen Zierbau in der Mitte, der den Kern des ganzen Gebäudes, nämlich eine durchgehende doppelte Wendeltreppe bekrönt. Von unbekannten französischen Meistern wurden dann die ältern Theile des Schlosses Fontainebleau erbaut; von Jean Boullant (seit 1540) das Schloss Econen. Die volle Höhe und Harmonie des Styles erreichte jedoch erst Pierre Lescot (1510—1578) in der 1541 begonnenen westlichen Façade des Hofes im Louvre, welche als höchstes, seither nicht mehr erreichtes Prachtdenkmal der französischen Architektur gelten darf. Von demselben Künstler ist auch das noch etwas befangenere „Haus Franz I.“, welches neuerlich in die champs élysées zu Paris versetzt worden ist, und die neuerdings restaurirte Fontaine des innocents ebenda; an diesen sämmtlichen Bauten wurde der plastische Schmuck zum Theil von dem berühmten Bildhauer Jean Gonjon ausgeführt. Gleichzeitig (1549) musste der Italiener Domenico Boccardo, gen. Cortona bei den prächtigen älteren Theilen des (neuerdings beträchtlich vergrösserten und umgebauten) Hôtel de ville in Paris sich bedeutende Concessionen an den französischen Styl mit seiner freieren Compositionsweise, seinem reichlichen Detailwerk, den hohen Dächern u. s. w. gefallen lassen. Ferner erbaute um dieselbe Zeit (1548) Philibert Delorme für Diana von Poitiers das elegante Schloss Anet, wovon ein Ueberrest im Hof der école des beaux arts zu Paris aufgestellt ist; später (seit 1564) die schon trocknern und kleinlich manierirten ältern Theile der Tuilerien. Ueberhaupt schwindet gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Naivetät nnd die phantastische Fülle aus der französischen Baukunst; der Missbrauch der Bossagen an Wänden und Säulen, verbunden mit den noch immer steilen Dächern und den unvermeidlichen Dachfenstern, gibt den Gebäuden ein schweres, gedrücktes Ansehen. Dies gilt von den meisten Bauten aus der Zeit Heinrichs IV. und Ludwigs XIII., z. B. der Façade von S. Etienne du mont in Paris (1610), dem Schloss S. Germain en Laye, den Gebäuden um die Place royale in Paris n. s. w. Eine günstige Ausnahme macht das Stadthaus von Rheims (1627). Sonst ist von den bessern Architekten aus der frühern Zeit des 17. Jahrhunderts besonders Jacques de Brosse anzuführen; von diesem rührt der Palast Luxembourg in Paris her, der in Etwas an den florentinischen Palastbau erinnert, sodann die noch verhältnissmässig edle Façade von S. Gervais in Paris (1616—1621). — Die bedeutenden Bauten, die in der spätern Zeit des 17. Jahrhunderts unter Ludwig XIV.

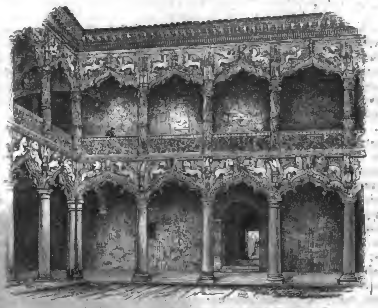
entstanden, sind ohne sonderliche Bedeutung. Am meisten ausgezeichnet ist unter diesen die von Claude Perrault ausgeführte Hauptfaçade des Louvre, mit einer mächtigen Säulenhalle vor den oberen Geschossen. Dagegen ist das, von J. H. Mansart gebaute Schloss von Versailles ziemlich charakterlos, während sein Invalidendom nicht nur eine der prachtvollsten Anlagen, sondern auch eine der schönsten Kuppeln des modernen Styles darbietet. — Die französischen Architekten des 18. Jahrhunderts erscheinen durchweg noch ungleich nüchterner als die gleichzeitigen Italiener. Nur Jacques Germain Soufflot (1713—1781), der in seinem Kuppelbau der Kirche St. Geneviève (des heutigen Pantheons) ein, bei vielen Mängeln doch grossartiges Werk zu Stande brachte, mag unter ihnen ausgezeichnet werden.

In Spanien tritt uns der moderne Baustyl ebenfalls in zwei streng geschiedenen Gruppen entgegen: einer unglaublich reichen und prachtvollen Frührenaissance und einem schwereren imposanten sogenannten klassischen Styl; erstere beginnt mit dem Ende des 15. Jahrhunderts, letzterer mit den Studien spanischer Architekten in Italien; sein vollständiger Sieg über die Renaissance fällt jedoch erst gegen Ende des 16ten Jahrhunderts.

Der Ursprung jener Renaissance ist ebenso dunkel als der der französischen. Bei den frühesten Beispielen fühlt man sich versucht, blos etwa einen Einfluss der Dekorationsweise der Schule Mantegna's anzunehmen; Anderes dagegen stimmt in überraschendem Grade mit der architektonischen Plastik jener lombardischen Bauten, der Façade der Certosa etc. überein, an welche sich auch die frühesten Werke Bramante's anschliessen; wieder Anderes erinnert ganz deutlich an die belgische Renaissance mit ihrem Muschelwerk u. dergl., wie sie uns z. B. in den Fenstern der St. Gudulakirche zu Brüssel entgegentritt, auch werden, wie in der vorigen Periode, einzelne Künstler niederländischer Herkunft genannt, wie z. B. Enrique de Egas, Sohn des Annequin de Egas aus Brüssel, und Philipp Viquernis, zubenannt de Borgogna, allein Beide waren in Spanien geboren oder doch erzogen und gewähren daher keinen festen Anhaltspunkt. Auch hat diese ganze Frage nur eine untergeordnete Wichtigkeit, wenn man die ganz originelle Begeisterung in's Auge fasst, womit die spanische Kunst diese Elemente zu einem neuen Ganzen verarbeitet, und die ausserordentliche Frische und Kraft der Produktion, welche sie dabei an den Tag legt. Eines freilich, was die Renaissance überhaupt nur in beschränktem Maasse leistet, nämlich den durchgeführten Organismus der Form, darf man hier weniger suchen als irgendwo; dafür ist aber die spanische Renaissance die kühnste und freiste, man möchte sagen, die leidenschaftlichste; keinen architektonischen Gegenstand gibt es, den sie nicht in lebendig überquellenden Schmuck zu verwandeln wüsste. Maurische und gothische Formen nimmt sie massenweise in sich auf und bildet daraus mit spielender Leichtigkeit etwas Neues, was durch innere Vitalität und Lebenslust selbst da hinreisst, wo es nahe an das Barocke und Sinnlose streift. Die grosse

Zier- und Prachtlust dieses Styles hat ihm an Ort und Stelle den bezeichnenden Namen Plateresco, d. h. Goldschmiedestyl, verschafft. Der Zustand Spaniens unter Ximenes und Karl V. kann ohne diese Bauten nicht vollkommen gewürdigt werden.

Zwar kennen wir bis jetzt nur wenige der betreffenden Bauten mit einiger Vollständigkeit; namentlich fehlt es an Abbildungen von Kirchen dieses Styles.[1] Einen Ersatz gewähren einstweilen die Höfe von Klöstern und Palästen mit ihren unglaublich prachtvollen offenen Hallen. Die Bogen sind in den verschiedensten und reichsten Formen gebildet, oft im untern Stockwerk rund, im obern flach, mit wundersamem Zacken- und Blumenwerk; ihre Füllungen sind mit Ornamenten bedeckt. An den obersten Stockwerken, bisweilen auch schon unten, findet sich ein gerades



Hof im Palaste der Herzoge del Infantado zu Guadalajara.

hölzernes Gebälk; dann erweitert sich das Kapitäl der Säule zur phantastischen Doppelconsole, welche oft weit hinausgreift. Durchbrochene Balustraden von reichstem, oft noch gothischem Motiv, dienen als Brustwehr. — Eines der frühesten, den Uebergang bezeichnenden Denkmäler

[1] Wobei indess zu bemerken ist, dass wenigstens in den schon gothisch angefangenen Gebäuden auch noch in gothischem Style weitergebaut wurde. (Vgl. das Querschiff des Domes von Burgos, so wie die Kathedralen von Salamanca und Segovia, Werke des Gil de Hotanon, vom Anfang des 16. Jahrhunderts.) — Unsere Quelle ist auch hier die España artistica y monumental, von Villa-Amil und Escosura. — Das Nähere bei Caveda, Gesch. d. Baukunst in Spanien, herausg. v. F. Kugler. — S. 247: „Es ist ausser allem Zweifel, dass wenigstens „siebzig Jahre lang Bauten im gothischen und im Renaissancestyl neben einan„der entstanden." — Für diesen Abschnitt s. Denkmäler der Kunst, T. 64 (9), 87, A (4, 5).

ist das Collegium S. Gregorio zu Valladolid, vom Ende des 15. Jahrhunderts. Das untere Stockwerk des Hofes (gedrückte Rundbogen auf gewundenen Säulen) und die Façade sind noch spät gothisch (letztere besonders wüst), dagegen sind die Rundbogen der obern Halle schon mit reichen, durchbrochen gearbeiteten Ornamenten, namentlich Fruchtschnüren, im neuen Style geschmückt. In ähnlichem Styl, wie es scheint, das Collegium Santa Cruz ebenda, begonnen 1480 von Enrique de Egas. — Etwas später möchte der Palast Infantado zu Guadalajara aufgeführt sein, der Hof mit überreichen Flachbögen, unten auf dorisch-römi-



Portal des Findelhauses (Hospital Santa Cruz) zu Toledo.

schen, oben auf phantastisch gewundenen Säulen; die Façade mit sogenannten Diamanten façettirt, oben nach maurischer Art eine reiche Fenstergallerie mit Thürmchen. — Das Hospital S. Cruz zu Toledo (1504 bis 1514 von Enrique de Egas), in verhältnissmässig reinem Styl und am meisten den oben erwähnten lombardischen Bauten entsprechend. — Ebenda S. Juan de la Penitencia vom Jahr 1511, einschiffige Klosterkirche mit reichverziertem Dachstuhl, der am Chorabschluss auf einem moresken Bienenzellengewölbe ruht; der ganze Bau nur durch die Dekoration von den älteren Kirchen dieser Art unterschieden. Das Collegio mayor zu Salamanca, seit 1521 von Ibarra erbaut. — Der Kreuzgang der Kathedrale von Cordova, 1523 von Fernan Ruiz. — Die Kirche S. Ildefonso und das Paraninfo (Universitätsaula) zu Alcala de Henares, beides aus der Zeit des Ximenes, erstere der eben erwähnten Kirche

zu Toledo vergleichbar, nur die Wände mit ungleich reicherem Schmuck; letzteres ein viereckiger, edel dekorirter Saal, (die kleinen) Fenster nach maurischer Art in der Höhe angebracht. — Der Klosterhof von **Lupiana**, vorgeblich schon vom J. 1472, doch höchst wahrscheinlich erst aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts; vier Geschosse von Hallen, die



Thür der Kapelle der Reyes nuevos in der Kathedrale von Toledo.

beiden obersten mit Holzgebälken auf Consolen. — Die **Casa de Miranda** zu **Burgos**, der Hof in letzterer Art, mit sehr kräftigen Consolenkapitälen. Vielleicht aus derselben Zeit eine Treppe im Dom, die Geländer unten in Drachen auslaufend, eines der prachtvollsten Dekorationsstücke dieser Art. — Der Kreuzgang von S. Engracia zu **Saragossa**, von dem Architekten **Tudelilla**, vollendet 1536, eine höchst bunte, aber doch künstlerisch fest zusammengehaltene Mischung maurischer, gothischer und moderner Grundformen. (Jetzt wahrscheinlich zerstört.) — Schon mehr direkt italienisch inspirirt erscheint **Alonso de**

Covarrubias, welcher von 1531—1546 die Kapelle der neuen Könige im Dom von Toledo, den erzbischöflichen Palast zu Alcala de Henares, den Neubau des Alcazars von Toledo, den Kreuzgang von S. Miguel de los Reyes in Valencia etc. ausführte.[1] Noch mehr classicistisch: das Hospital S. Johann des Täufers in Toledo, von Bustamante, und (wie es scheint) das prachtvolle Kloster S. Marco zu Leon, von Juan de Badajoz. — Aus der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts scheint der malerische Palast Monterrey zu Salamanca herzurühren; die beiden unteren Stockwerke einfache Mauermassen, oben eine glanzvolle Gallerie und zwei reiche viereckige Thürme. — Eine Thür des Kreuzganges am Dom zu Toledo, datirt 1565—68, beweist, dass noch damals der Renaissancestyl in beinahe unveränderter Gestalt gehandhabt wurde.



Innenansicht der Kirche des Escorials.

Allmälig jedoch musste sie vor dem klassischen Style weichen, welcher sich von den italienischen Architekten der zweiten modernen Periode aus, nach Spanien verbreitete. Man bemerkt den weiteren Uebergang zum Classicismus bei Diego de Siloe (Kathedrale von Granada, seit 1529; vielleicht auch die Kathedrale von Malaga), bei Pedro de Valdelvira (Kathedrale von Jaen), vorzüglich aber bei Machuca; nach seinen Zeichnungen wurde für Karl V. seit 1526 als ein Gebäude von italienischer Form, der (unvollendete) Palast neben der Alhambra von Granada erbaut, dessen trockener Ernst zu der spielenden Pracht des maurischen Königsschlosses einen charakteristischen Gegensatz bildet. Bedeutenderes geschah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, unter Philipp II. Das grossartigste Monument, welches dieser Fürst errichten liess, ist das Kloster S. Lorenzo im Escorial, begonnen 1563 durch

[1] Eine Anzahl einzelner Prachttheile von Bauten dieses Styles s. bei Caveda, a. a. O. S. 248.

Juan Bautista de Toledo, beendet 1584 durch dessen Schüler Juan de Herrera. Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin, was die, zumeist in colossalen Massen gehaltenen Detailformen der italienischen Architektur nicht zu mildern vermögen; es fehlt hier jener leichtere Schmuck und jenes, so oft zwar gefährliche Streben nach malerischer Wirkung, was den italienischen Bauten jener Zeit eine grössere Heiterkeit verleiht. Aber freilich konnte dergleichen nicht im Begehren eines Philipp II. liegen. Auch andre spanische Bauten der Zeit, wie z. B. das gleichfalls von Herrera erbaute Schloss von Aranjuez, zeigen keine anmuthigere Durchbildung. Andere Bauten von ihm: die Börse von Sevilla, die Kathedrale von Valladolid etc. — Sein bedeutendster Schüler war Francisco de Mora, der wichtigste Baumeister unter Philipp III. Mit dem Neffen desselben, Juan Gomez de Mora und dessen Zeitgenossen, Martinez und Crescenzio, beginnt dann auch in Spanien die Ausartung des Barockstyles, welcher in der Folge hier eine Laune und Wildheit offenbarte, die derjenigen der spanischen Renaissance analog ist, allerdings nach der schlechten Seite hin. Die Zierformen der Interieurs namentlich gehören bisweilen zu den wüstesten Träumen des 17. Jahrhunderts. — Die von den Bourbons herberufenen Italiener und Franzosen (Juvara, die beiden Marchand, Sacchetti u. A.) erschienen als classische Reactionäre dagegen.

In England[1] kam der moderne Baustyl erst später und kaum vor dem Anfange des 17. Jahrhunderts, zu einer durchgreifenden Anwendung. Als Begründer desselben ist hier vornehmlich Inigo Jones (1572—1652) zu nennen, ein getreuer Nachfolger des Palladio. Der königliche Palast zu Whitehall, ein Theil des Hospitals von Greenwich bei London, und vieles Andre rühren von ihm her. — Der bedeutendste der modernen englischen Baumeister ist Christopher Wren, der von 1675—1710 den Neubau der Paulskirche zu London ausführte, eines Gebäudes, dem es zwar an der höheren Würde des kirchlichen Charakters fehlt, das indess durch die edel gehaltene äussere Dekoration seiner Kuppel anzieht. Auch sonst hat Chr. Wren die Ausführung einer sehr bedeutenden Menge von Gebäuden geleitet.

In den Niederlanden zeigt sich Anfangs ein sehr zierlicher Uebergangsstyl, der sich in einzelnen Motiven schon an der gothischen Prachtkirche St. Jacques zu Lüttich (vollendet 1538), an dem Treppenhause der Chapelle du Saint-Sang in Brügge; ja schon an St. Jacques und dann an der (neuerdings durch Brand zerstörten) Börse von Antwerpen (1531, Flachbögen auf facettirten Säulen, rings um einen vierseitigen Hof) geltend macht; dagegen ist der Hof des Palais de Justice in Lüttich, obwohl bereits entschieden im Renaissancestyl, doch mit einer wahrhaft ägyptischen, anderwärts unerhörten Schwere componirt. Einen Ueber-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 91, A. — In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte ein Bastardstyl, der sogen. „Elisabethan Style" geherrscht.

gang zu strengerer classischer Behandlung machten das Rathhaus zu Antwerpen und die späteren Theile des Rathhauses zu Gent. — Von den späteren Bauten ist die nach den Zeichnungen von Rubens aufgeführte Kirche St. Charles zu Antwerpen (1614), eine ziemlich rein behandelte Basilika mit Emporen. Von den holländischen Baumeistern wird vornehmlich Jacob van Campen (gest. 1658), der Erbauer des grossen Rathhauses von Amsterdam, gerühmt. Bei dem verhältnissmässig nüchternen Pilastersystem, welches zur äusseren Dekoration dieses Gebäudes angewandt ist, trägt dasselbe gleichwohl das Gepräge einer ernsten, männlichen Kraft.

In Deutschland [1] entstanden bereits seit der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts mancherlei, zum Theil nicht unbedeutende Bauanlagen italienischen Styles. Zu dem Allerannuthigsten in dieser Gattung gehört das Belvedere Ferdinands I. auf dem Hradschin zu Prag; eine luftige Bogenhalle, hinter welcher ein edler, einfacher Bau hervorragt; das Ganze auf hoher Terrasse. Eine besonders prachtvolle Ausbildung dieses Styles bietet sodann der sogenannte Otto-Heinrichs-Bau an der Ostseite des Hofes im Heidelberger Schlosse (1556—1559) dar, wiederum am nächsten jenen mehrmals genannten lombardischen Bauten vergleichbar. Schwerer, ernster und barocker ist der nördlich anstossende Friedrichsbau (1601—1607) gestaltet; der westlich auf diesen folgende sogenannte englische Bau dagegen ist in dem einfachern italienischen Palaststyl vom Anfang des 17. Jahrhunderts aufgeführt. Die prachtvoll bizarre Martinsburg in Mainz hält etwa die Mitte zwischen den beiden erstgenannten Bauten des Heidelberger Schlosses. Der 1569—1571 aufgeführte Vorbau (Porticus mit Loge) am Rathhaus zu Köln ist von einem zwar eleganten, aber bereits ebenfalls unreinen Styl. Ungefähr aus dieser Zeit das Gewandhaus zu Braunschweig, eine der bedeutendsten Uebertragungen der mittelalterlichen Giebelfronte in diese neuen Formen. — Von grösseren Kirchenbauten [2] kommen erst die der beginnenden Gegenreformation in Betracht, vorzüglich S. Michael in München, wahrscheinlich von Friedrich Sustris (1583), deren einfach grossartige innere Disposition die frühste nordische Anwendung und Weiterbildung jenes von Vignola (S. 256) im Gesù zu Rom aufgestellten Princips

[1] Denkmäler der Kunst, T. 87, A (6—8). 91. 91, A. — [2] Es verdient eine culturgeschichtliche Beachtung, dass gleichzeitig mit den im modernen Styl aufgeführten Kirchen von München u. s. w. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. andere Kirchen, sowohl in katholischen als in protestantischen Gegenden, den gothischen Styl, wenn auch mit starken Modificationen, festhielten. Ausser der Kirche zu Wolfenbüttel erwähnen wir hier nur die Jesuitenkirche zu Coblenz (1609—1615), zu Köln (1621—1629, höchst brillant und von grosser Wirkung des Innern) und zu Bonn, letztere sogar erst gegen 1700 erbaut. Noch merkwürdiger ist das Zurückgehen auf romanische Formen, wie es sich, mit Reichthum und Geschick verbunden, an dem Thurme von St. Mathias zu Trier, und an einem kleinen Portalbau zu St. Georg in Köln zeigt. Es wäre von Werth, zu wissen, ob und wie sich diese Erscheinungen aus persönlichen Motiven, aus der Künstlergeschichte ableiten lassen.

zeigt. — Zu Anfang des 17. Jahrhunderts erfreute sich Elias Holl von Augsburg eines besondern Ruhmes; er führte von 1615—1618 das dortige Rathhaus auf, das indess keine sonderlich grossartige künstlerische Entwickelung erkennen lässt. Gleichzeitig (1616—1619), in einer nicht unwürdigen Anwendung des italienischen Styles, ward das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Karl Holzschuher erbaut. — Wichtigere Unternehmungen finden sich in Deutschland am Ende des 17. und am Anfange des 18. Jahrhunderts. Zu den kraftvollsten Werken dieser Zeit gehört das, im Jahr 1685 von Nehring angefangene und von Joh. de Bodt vollendete Zeughaus zu Berlin, sowie das dortige königliche Schloss, wenigstens die Theile des letzteren, welche Andreas Schlüter, 1699—1706, erbaut hat. Schlüter — unbedenklich der grösste Künstler seines Zeitalters, namentlich im Fache der Sculptur — strebt in seinen Bauwerken ebenfalls nach einer lebendig malerischen Wirkung, aber er verliert dabei so wenig die kraftvolle Gestaltung des Einzelnen, wie den festen und massenhaften Charakter des Ganzen aus dem Auge. — Ein bedeutender Zeitgenosse Schlüter's ist Joh. Bernh. Fischer von Erlach; als Hauptbau dieses Meisters ist die 1716 begonnene und 1737 (durch seinen Sohn Esaias Emanuel) beendete Kirche St. Karl Borromä zu Wien zu nennen, ein hoher Kuppelbau, zu den Seiten des vorderen Porticus mit ein paar minaretartigen Säulen geschmückt, die eine eigen malerische Wirkung hervorbringen. Ausserdem enthält Wien bedeutende Paläste von demselben Meister, wie z. B. den des Prinzen Eugen; in Prag der Palast Clam-Gallas, vielleicht das Hauptwerk des Künstlers, beendigt 1712. — Dann ist etwa noch Joh. Balth. Neumann zu nennen, der von 1720—1744 die stattliche fürstbischöfl. Residenz zu Würzburg (mit einem besonders prachtvoll wirkenden Treppenhause) erbaute; sowie H. G. W. von Knobelsdorf, von dem die bedeutendsten Bauten, welche Friedrich II., König von Preussen, in den früheren Jahren seiner Regierung ausführen liess, herrühren; Knobelsdorf unterscheidet sich vortheilhaft unter der Mehrzahl seiner Zeitgenossen durch eine gewisse feinere Geschmacksbildung. — U. a. m.

Die Grenzen dieses Buches erlauben uns nicht, auf all' die Nuancen des Styles einzugehen, welche sich in den genannten und andern Architekturen des 17. und 18. Jahrhunderts offenbaren, und welche man als spanischen Barockstyl, als Jesuitenstyl, als Kapuzinerstyl u. s. w. zu bezeichnen angefangen hat. Nur der letzten Blüthe der modernen Architektur vor der Wiedererweckung des klassischen Styles, dem sog. Rococo, muss hier seine besondere Stelle angewiesen werden. Derselbe besteht in einer mehr oder weniger vollständigen Befreiung des Ornamentes von dem architektonischen Organismus; er ist das unabhängig gewordene Leben der Dekoration. Dies Leben aber verträgt sich nicht nur mit einer möglicherweise sehr bedeutenden Schönheit der Verhältnisse, sondern es entwickelte auch in sich eine, ob oft auch kokett gaukelnde, so doch nicht selten durchaus folgerechte Eleganz, welche die neuerlich so vielfach versuchte Nachahmung weder immer zu verstehen,

noch zu erreichen vermocht hat. Ganz besonders die Ausschmückung von Binnenräumen gelang diesem Styl oft in einer Weise, welche Staunen erregt. Mit den klassischen Grundformen, welche bei all' ihrer barocken Umgestaltung doch diesen Styl vor dem Versinken in das Sinnlose und Wüste schützten, combinirt sich hier eine Verzierung von willkürlichem Laubwerk, Muscheln, Cartouchen, Frucht- und Blumenschnüren, kleinen figürlichen Sinnbildern u. s. w., welche mit vollkommener Ueberzeugung und Sicherheit vorgetragen, ein fest geschlossenes malerisches Ganzes bildet, — eine Eigenschaft, welche manchen spätern Bauten von reinstem Detailstyl vollkommen abgeht. — Man kann hinzusetzen, dass bei manchen Gebäuden des Rococostyles sogar die architektonische Composition selbst nach den Gesetzen der Dekoration, der malerischen Wirkung entworfen, ja, dass hier das Princip des Malerischen in der Architektur zu seiner entschiedensten, ob allerdings auch einseitigsten Aeusserung gelangt. Ein Hauptbeispiel liefert der Zwinger zu Dresden.

ZWEITES KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST DES MODERNEN STYLES IM FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT.

Allgemeine Bemerkungen.

Wie in der Architektur, so fassen wir auch in der bildenden Kunst des modernen Zeitalters[1] zunächst Italien ins Auge. Zwar ist nicht zu sagen, dass auch in diesem Bezuge die Richtungen der neueren Zeit durch die Italiener ausschliesslich seien vorgezeichnet worden; im Gegentheil sehen wir verwandte Bestrebungen gleichzeitig und unabhängig von jenen auch im Norden hervortreten, und es bleiben die letzteren sogar, wie Aehnliches von den künstlerischen Verhältnissen der früheren Zeit bemerkt wurde, zunächst wiederum nicht ohne Einwirkung auf Italien (es sind gewisse Einflüsse der flandrischen Malerschule auf die von Venedig, Neapel und selbst auf die florentinische Schule). Doch wird die Entwickelung der italienischen bildenden Kunst durch das Studium der Antike, welches dem Norden fehlt, von vornherein wesentlich gefördert; noch mehr aber durch die allgemeinen historischen Verhältnisse, welche es gestatteten, dass in Italien diese Entwickelung ungestört zur Reife gedieh, während sie im Norden durch das rasche Hervorbrechen neuer und andern Richtungen des Geistes angehöriger Culturmomente gehemmt werden musste. So sahen sich die Meister der nordischen Kunst nachmals allerdings genöthigt, bei den Italienern förmlich in die Lehre zu gehen und von ihnen die ausgebildeten Kunstformen zu entlehnen.

Es ist bereits früher bemerkt worden, dass das 15. Jahrhundert diejenige Periode bezeichnet, in welcher man, mit zum Theil grosser und

---

[1] Für die bildende Kunst der modernen Zeit mag hier im Allgemeinen auf Cicognara, storia della scultura (zumeist nur die italienische und französische Sculptur behandelnd), auf Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei, auf Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien, Burckhardt's Cicerone u. a. m. verwiesen werden. — Eine umfassende Uebersicht in Umrissblättern für die Geschichte der italienischen Malerei giebt das Werk von Gio. Rosini, storia della pitt. italiana. — Ausserdem erhalten für diese Periode die Kupferwerke, die über viele der gegenwärtigen (auch älteren) Gemäldesammlungen existiren, eine stets wachsende Bedeutung. — Eine Menge der wichtigsten Notizen für das Einzelne bringen (wie auch schon für die früheren Epochen) die von Schorn veranstaltete deutsche Ausgabe des Vasari, Leben der Maler, Bildhauer und Baumeister etc. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, u. s. w.

bedeutender Kraftanstrengung, dahin strebte, für die neuerwachte Sinnesrichtung die entsprechende Form zu finden, d. h. überhaupt die körperliche Form — und mit ihr zunächst alle diejenigen Interessen, die sich durch die körperliche Existenz und durch körperliches Handeln bethätigen — durchzubilden. Es hat somit diese Periode einen vorherrschend realistischen Charakter. Gleichwohl erscheint derselbe, einzelne Ausnahmen abgerechnet, nicht einseitig vorherrschend. Schon die Emsigkeit und Sorgfalt des künstlerischen Strebens, das in solcher Richtung auf die möglichste Vollendung hinausging, das also eine liebevolle Theilnahme von Seiten des schaffenden Künstlers voraussetzte, musste auch auf das Werk selbst übergehen und demselben ein mehr oder weniger sinniges Gepräge geben. Dann war, ob auch der architektonische Sinn bereits beträchtlich abgeschwächt erscheint, doch von demselben noch immer soviel erhalten, dass man dabei zugleich eine stylgemässe Behandlung erstrebte, welche ebenfalls das Kunstwerk mehr oder weniger über die Sphäre gewöhnlicher Naturnachahmung erhob; im Verlauf des 15. Jahrhunderts zeigt sich diese Stylistik oft sogar noch in ziemlich herber Weise. Endlich war es natürlich, dass der Realismus der Zeit in einzelnen Erscheinungen auch eine gewisse Opposition hervorrufen musste; und wie wir z. B. in Florenz, während diese Richtung mit Entschiedenheit eintrat, den Fra Giovanni da Fiesole ebenso entschieden an der älteren, mehr spiritualistischen Richtung festhalten sehen, so entwickelt sich auch im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts aus der allgemein vorherrschenden Sinnesweise mehrfach das Streben nach dem Ausdruck eines zarteren, innerlichen Gemüthslebens.

Der italienischen Kunst dieser Zeit ist im Allgemeinen eine gewisse Grossheit des Sinnes eigen, welche als ein angebornes Gut des italienischen Volksgeistes schon in den früheren Epochen die Werke der italienischen Kunst auszeichnet und jetzt dem Studium der Antike eine besondere Nahrung verdankt. Dies Studium trägt, wie bereits angedeutet, wesentlich dazu bei, jene Neigung zu einer stylgemässen Durchbildung der Form wiederum tiefer zu begründen. Die Unterschiede, welche sich hierin vorfinden, sind zunächst durch die verschiedenen Schulen und durch die einzelnen Meister bedingt, in denen sich die Thätigkeit der in Rede stehenden Periode vorzugsweise concentrirt. Diese Schulen dürften vornehmlich, nach den Landes-Unterschieden, als die mittelitalienischen, die oberitalienischen und die der südlicheren Gegend zu unterscheiden sein. Die mittelitalienischen zerfallen in die toskanische (oder eigentlich florentinische) und in die umbrische Schule; jene vertritt ziemlich entschieden die realistische Richtung der Zeit, in dieser (die übrigens nur dem Fache der Malerei angehört) entwickelt sich die mehr innerliche Auffassungsweise. In Oberitalien bilden sich, durch eigenthümliches Gegeneinanderwirken beider Richtungen, wiederum charakteristisch bedeutsame Schulen aus. In Süd-Italien ist vornehmlich die Schule von Neapel wichtig, die manches Verwandte mit den zarteren Richtungen von Oberitalien hat. — In andrer Beziehung unterscheidet sich die Entwickelung der italienischen Kunst nach den beiden Hauptfächern der Sculptur und der Malerei. In der Sculptur fallen die eben angedeuteten Richtun-

gen minder scharf ins Auge; hier herrscht mehr das allgemeine Gesetz der Form vor, und ebenso zeigt sich hier der mehr umfassende und entschiednere Einfluss der Antike, während in der Malerei eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Strebens bemerklich wird. Wir sondern die folgenden Bemerkungen nach diesen beiden Hauptfächern und beginnen mit der Sculptur, indem diese uns zunächst den Blick über das Allgemeine der Zeitrichtung und über das, was dieselbe vorzugsweise charakterisirt, eröffnet.

A. Sculptur.

§. 1. Die toscanische Schule. [1]

Die bedeutendste Thätigkeit im Fache der Sculptur gehört, wie in der früheren Periode, so auch jetzt Toscana an; hier erscheint zuerst das Streben nach formaler, auf den Gesetzen der Antike gegründeter Durchbildung, und von hier aus, wie es scheint, verbreitet sich dasselbe nach den übrigen Gegenden.

Als einer derjenigen Bildhauer, die in Toscana die neue Kunstrichtung begründet, ist zunächst Jacopo della Quercia (auch Jac. della fonte genannt, aus der Gegend von Siena gebürtig, gest. um 1424) hervorzuheben. Jacopo steht an der Gränzscheide zwischen dem älteren und dem modernen Style der Kunst, aber mit grosser Kraft weiss er dem letzteren Bahn zu brechen. Vorzugsweise ist es nur die äussere Behandlung, was bei ihm noch an die älteren Meister erinnert; in der Anordnung des Gewandes entwickelt sich bei ihm, auf der älteren Grundlage, ein eigenthümlich grossartiger Schwung; für das frische körperliche Leben zeigt er einen rege erwachten Sinn. Es ist etwas von dem hohen Geiste seines früheren Vorgängers, des Nicola Pisano, in seinen Werken, ohne dass darin jedoch die Einseitigkeit des letzteren bemerklich würde. — Die bedeutendsten Arbeiten des Jacopo della Quercia sieht man in Lucca. Hier rührt, in der Sakristei der Kathedrale, das Grabmonument der Illaria del Caretto von ihm her, das sich durch sinnige Auffassung und bereits entschieden antike Dekoration auszeichnet. Dann, in S. Frediano, zwei Grabsteine (vom J. 1416) und ein Altarwerk mit der Madonna und Heiligen (vom J. 1422), das vornehmlich jene eigenthümliche Grossartigkeit der Anlage, zugleich aber auch eine mehr noch dem vorhergehenden Styl angehörende Durchbildung erkennen lässt. — Höchst bedeutend durch die volle Freiheit des neuen Styles erscheinen seine Sculpturen an dem Hauptportal von S. Petronio in Bologna, Begebenheiten des alten Testaments, eine Madonna, Heilige und Propheten darstellend. — In Siena schmückte er (1416—1419) die Umfassung des auf dem Hauptplatze stehenden Brunnens mit den Figuren der Madonna, der Cardinal-Tugenden und mit der Darstellung von Begebenheiten des alten Testaments; die Trefflichkeit dieser Arbeiten erwarb ihm den angeführten Beinamen „della fonte." Ausserdem befinden sich zu Siena, an dem Taufbecken von S. Giovanni, zwei Bronzereliefs von seiner Arbeit, die Geburt und

[1] Denkmäler der Kunst, T. 65. 66.

die Predigt des Täufers darstellend, sowie, ebendaselbst, auch einige kleine Statuen. — Am Dome von Florenz wird das Relief über der einen Seitenthür, welches die Himmelfahrt der Maria vorstellt, als sein Werk bezeichnet. Neuerlich hat man ihm dasselbe zwar abgesprochen, doch zeigt es eine so deutliche Verwandtschaft mit seinen Werken, dass es jedenfalls unter seiner Einwirkung entstanden sein muss. — Auch ein kleines Terracottarelief des Berliner Museums, Madonna mit dem Kinde, gilt mit grosser Wahrscheinlichkeit als sein Werk.[1]

Als Schüler des Jacopo della Quercia gilt ein Künstler, der, von seiner Hauptarbeit den Namen Niccolo dell' Arca führt. Diese Arbeit betrifft den grösseren Theil derjenigen Sculpturen, welche er (bis



Von den Reliefs Jac. della Quercia an S. Petronio zu Bologna.

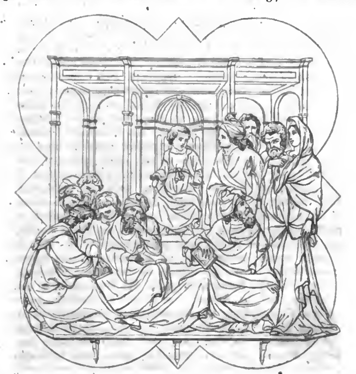
1460) an der Arca, dem Grabmal des hl. Dominicus in S. Domenico zu Bologna, dessen ursprüngliche Anlage dem Nicola Pisano zugeschrieben wird, gefertigt hatte. Ausserdem kennt man von ihm noch eine kolossale, aus Thon gebrannte und vergoldete Madonna vom J. 1478, die sich an dem heutigen Palazzo pubblico zu Bologna befindet. — Ein andrer Nachahmer des Jacopo della Quercia war Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, aus Siena (geb. um 1424, gest. 1482). Seine Hauptwerke finden sich in seiner Vaterstadt: ausser dem oben (S. 249) erwähnten bronzenen Tabernakel eine trefflich ausgeführte Bronzestatue des Erlösers mit dem Kreuze, in der Kirche des Hospitals della Scala (1466), und

[1] Waagen, im Kunstblatt 1846, No. 61.

der Abschluss und die Vollendung des Taufbeckens in S. Giovanni, für welches, ausser Jacopo della Quercia, noch verschiedene andere Künstler Arbeiten geliefert hatten; in den Uffizien zu Florenz eine äusserst naturalistische eherne Grabfigur.

Ein zweiter Hauptmeister der toscanischen Sculptur ist Lorenzo Ghiberti von Florenz (1378—1455). Die Arbeiten des Ghiberti, dessen ursprüngliche Bildung der Goldschmiedekunst angehört, bestehen sämmtlich aus Bronzewerken. Noch mehr als Jac. della Quercia bezeichnet er den entschiedenen Uebergang aus der älteren Richtung (der von Giovanni Pisano abgeleiteten) in die moderne Kunst. Seine früheren Arbeiten haben, was die Hauptmotive der künstlerischen Anlage anbetrifft, noch wesentlich das Gepräge des gothischen Styles, nur dass sich dabei von vornherein eine grössere Formenfülle und das Streben nach freier Entwickelung und Bewegung bemerken lässt. Auch in seinen späteren Werken wird dies Gepräge nicht völlig verwischt; aber jetzt tritt, als sehr bedeutsam, der Einfluss der Antike hinzu und bringt die anmuthvollste und lauterste Umbildung der ursprünglichen Richtung zu Wege. Doch nicht blos in der Form an sich, auch in der Composition, und in dieser noch mehr als in jener, äussert sich in seinen späteren Werken das moderne Element: sofern er nämlich im Relief die in dessen innerem Wesen begründeten stylistischen Gesetze verlässt und auf eine vollständig malerische Anordnung nnd Wirkung hinstrebt. Dies war allerdings ein bedeutender Missgriff, da hiedurch ein Zwitterwesen entstehen musste, das weder nach der einen, noch nach der andern Seite einen beruhigenden Eindruck hervorbringen konnte. Auch hat diese Neuerung für die spätere Zeit mannigfach üble Folgen hinterlassen. Ghiberti aber wusste dem unausbleiblichen Widerspruch der Darstellung mit so viel Geschmack und feinem Sinn zu begegnen, dass derselbe dennoch nicht auf empfindliche Weise wirkt, wusste überhaupt in seinen Werken, zumal in den späteren, einen so hohen Adel, eine so zarte Anmuth zu entfalten, dass er jedenfalls den liebenswürdigsten und anziehendsten Meistern der gesammten modernen Kunst zuzuzählen ist. — Sein frühstes Werk, das man kennt, ist ein Bronzerelief mit der Opferung Isaac's (1401), aufbewahrt im Museum von Florenz (in den Uffizien); er fertigte dasselbe bei Gelegenheit eines künstlerischen Wettstreites (an dem u. a. auch J. della Qnercia Theil nahm) und errang den Preis; die Composition hat einfache Klarheit, das Nackte erscheint bereits trefflich durchgebildet. Der Preis des Wettstreites war der, dass ihm eine Arbeit von ungleich grösserer Bedentung, die Fertigung der Bronzethüren für eins der Seitenportale des Baptisteriums von Florenz, übertragen ward. Ghiberti führte diese Arbeit von 1402—24 aus; er befolgte darin, was die äussere Anordnung betrifft, das Vorbild der älteren, von Andrea Pisano gefertigten Bronzethüren des Hauptportales, und auch im Style erscheint er hier diesem Vorbilde, wie bereits angedeutet, noch auf gewisse Weise verwandt, nur dass die Anordnung schon ungleich mehr in malerischem Sinne concipirt, die Gruppen mehr aufgeschichtet, die einzelnen Gestalten in realistischer Weise gefasst sind; die Reliefs der Thüre enthalten zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testaments und die Figuren der

Evangelisten und von Propheten. — Während dieser Arbeit führte er mehrere grosse Bronzestatuen für die äussere Dekoration der Kirche Orsanmichele zu Florenz aus: die des Täufers Johannes (1414); die vorzüglich bedeutende des Matthäus (1419–1422), und die des h. Stephanus. Auch gehören in diese Zeit (seit 1417) zwei Reliefs für das Taufbecken in S. Giovanni zu Siena, die Taufe Christi und die Wegführung des Johannes zu Herodes vorstellend. — Unmittelbar nach Vollendung der ebengenannten Thüren erhielt Ghiberti den Auftrag, noch ein andres



Von der älteren Bronzethür Ghiberti's am Baptisterium zu Florenz.

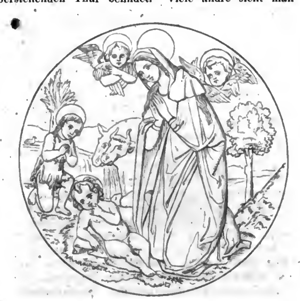
ähnliches Werk zu fertigen, welches für das Hauptportal des Baptisteriums bestimmt ward, während man die Arbeit des Andrea Pisano an das zweite Seitenportal versetzte. Hier verliess er die alterthümliche Anordnung und den alterthümlichen Styl und zeigte sich in jener Eigenthümlichkeit, die bereits oben näher charakterisirt ist. Diese Thüren enthalten in zehn grossen Feldern Scenen des alten Testaments, und ausserdem in der Umfassung derselben zahlreiche Figuren und Köpfe, sowie höchst anmuthvolle Ornamente. Der Auftrag der Arbeit ward dem Ghiberti bereits im Jahr 1424; die Hauptreliefs waren im J. 1447 vollendet; die gänzliche Vollendung fällt indess erst ein Jahr nach seinem Tode, in das Jahr 1456. Es ist bekannt, dass Michelangelo von diesen Thüren sagte, sie seien

würdig, die Pforten des Paradieses zu bilden.[1] — Gleichzeitig mit diesem späteren grossen Werk, seit 1439, fertigte Ghiberti den Bronze-Sarkophag des h. Zenobius, im Dome von Florenz; die an ihm enthaltenen Reliefs, Wunder des h. Zenobius darstellend, zeigen denselben Styl und dieselbe Anmuth der Durchbildung; namentlich sind die einen Kranz haltenden Engel an der Rückseite von grösster Schönheit. — Noch ist, als ein Werk seiner Hand, der Sarkophag der hh. Protus, Hyazinthus und Nemesius, im Florentiner Museum, zu nennen, mit schönen schwebenden Engeln an der Vorderseite.

Dem Ghiberti schliesst sich zunächst ein jüngerer Meister an, der, in verwandter Richtung des künstlerischen Sinnes, ebenfalls sehr ausgezeichnete Werke geliefert hat: Luca della Robbia (geb. gegen oder um 1400, im J. 1480 noch als lebend genannt). Die hohe und gleichmässige stylistische Durchbildung Ghiberti's scheint er zwar nirgends erreicht zu haben, namentlich ist Gruppirung und Gewandung weniger durchdacht; dafür entschädigt das edle plastische Gefühl und die Lieblichkeit des Ausdruckes in den Köpfen, auch wo diese von idealer Schönheit weit entfernt sind. — Luca war ein Künstler von vielseitiger Thätigkeit; er lieferte Marmor- und Bronzearbeiten; vorzüglich zahlreich aber sind seine Arbeiten in gebranntem Thon, die er mit einem glasirten Ueberzuge versah. Man nennt ihn als den Erfinder der letztgenannten Technik, welche die Terracotten für ihre Anwendung im Freien vorzüglich geeignet machte; bei den Reliefs (bei denen das also zubereitete Material vorzugsweise in Anwendung kam) pflegte er die Figuren einfach weiss zu färben, doch mit Bezeichnung der Augensterne, den Grund dagegen blau zu halten, wodurch er Beides auf angemessene Weise von einander trennte; sonst wurde zumeist nur bei Nebendingen eine anderweitige Färbung angebracht. — Als das frühste der bekannten Werke des Luca della Robbia sind sechs Marmorreliefs, für die Domorgel (vor dem Jahr 1438) gearbeitet, jetzt im Museum von Florenz befindlich, zu nennen; sie enthalten die Darstellung von Musikern und Sängern, und zeichnen sich, charakteristisch für die Richtung der Zeit, durch die anziehend naive Naturauffassung, zugleich aber auch durch den Adel des Styles aus. Ihnen schliessen sich zwei ähnliche Tafeln einer halbvollendeten Altarbekleidung, ebenfalls im Museum, mit Vorstellungen aus der Legende des h. Petrus an. — Auf dieses folgt ein grosses Bronzewerk, die Thüren der Sakristei des Domes, von 1446 bis nach 1464 gearbeitet. In zehn Feldern enthalten sie die Gestalten der Madonna, des Täufers, der Evangelisten und der vier Kirchenlehrer, zu den Seiten eines jeden zwei Engel. Die Figuren haben hier eine Würde und Hoheit, die lebhaft an Ghiberti erinnert und diesen im Einzelnen, in der feierlichen Anordnung der Gewandung, sogar noch übertrifft. — Die von Luca della Robbia gefertigten Terracotten sind fast unzählbar; durchweg ist ihnen eine schlichte Anmuth eigen, die, ob die Arbeit zuweilen auch flüchtiger (und

[1] Die Darstellungen beider Thüren in dem Werk von Lasinio, le tre porte dell batisterio di Firenze. — Die der zweiten gest. von Feodor Iwanowitsch, herausgegeben von Keller.

durch den Ueberzug der Glasur zumeist ein wenig stumpf) erscheint, doch überall sehr anziehend wirkt. Zu den früheren Werken dieser Art scheinen zwei grosse Reliefdarstellungen zu gehören, von denen sich die eine, mit der Auferstehung Christi, über der genannten Sakristeithür des Domes, die andre, mit der Himmelfahrt Christi, über der, der letzteren gegeuüberstehenden Thür befindet. Viele andre sieht man in andern



Madonna von Luca della Robbia.

florentinischen Kirchen; vorzüglich bedeutend ist unter diesen eine Madonna mit Heiligen über dem Altar der Noviziatskapelle von S. Croce; andre, und zum Theil ähnlich ausgezeichnete, in der Sammlung der Akademie von Florenz, im Berliner Museum, u. a. a. O.

Die Arbeit der glasirten Terracotten ward übrigens sehr bald ein beliebter Handelsartikel, und es gingen die Werke solcher Art aus der Werkstatt des Luca della Robbia in alle Welt. Um allen Ansprüchen genügen zu können, hatte er eine zahlreiche Schule, welche besonders aus Gliedern seiner Familie bestand, in dieser Technik herangebildet. In ihnen erhielt sich dieser Kunstzweig und die eigenthümliche Weise seiner Darstellung bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts lebendig, und es ist nicht selten schwierig, die, zwar durch das höhere Kunstvermögen ausgezeichneten Arbeiten des Meisters von denen der Nachfolger zu unterscheiden. Der bedeutendste unter den letzteren war der Neffe des Luca, Andrea della Robbia (geb. um 1435, gest. 1528). Auch von seiner Hand ist eine bedeutende Anzahl von Terracotten erhalten, so in Florenz die artigen Kinderfiguren etc., welche die Halle vor dem Hospital agli Innocenti und diejenige auf dem Platz von S. Maria novella schmücken,

so Vieles in Arezzo (namentlich in der Kapelle der Madonna des dortigen Domes), eine Madonna mit zwei Engeln im Berliner Museum, u. s. w.. Andrea's Werke sind schärfer ausgeführt als die des Luca, aber minder einfach in der Anlage und minder bedeutend im Ausdruck. Bei andern Künstlern dieser Werkstätte findet man eine vermehrte Farbenanwendung, die besonders bei ornamentistischen Werken zu mannigfach anmuthiger Darstellung Anlass gegeben hat. Eines dieser spätern farbenreichern Werke sind die trefflichen Friesreliefs mit den Werken der Barmherzigkeit am Hospital del ceppo zu Pistoja (1525—1585). — Von andern Hauptwerken der Schule, deren Einzelurheber nicht genau zu ermitteln sind, nennen wir noch folgende: die Lünetten-Reliefs an der Seitenthür der Kirche der Innocenti, und an der Kirche Montalvo a Ripoli, der Altar in SS. Apostoli und der Brunnen in der Sakristei von S. Maria novella. — Ausserhalb der Familie der Robbia wurde diese Technik sehr wenig geübt. Hier mag in solchem Betracht nur Giorgio Andreoli genannt werden, der zu Gubbio um den Schluss des 15. Jahrhunderts thätig war. Von ihm ist u. a. ein Altarrelief (1511) im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. befindlich, zu nennen.

Als Dritter, der neben Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti die Richtung der modernen Kunst begründet hat und der zu solchem Beruf durch eine nicht geringere künstlerische Kraft ausgerüstet war, ist Donato di Betto Bardi (gewöhnlich Donatello genannt, 1383 bis 1466) anzuführen. Bei diesem Meister erscheint aber das Verhältniss zwischen alter und neuer Zeit bereits völlig gelöst; von den Elementen jener ist bei ihm nichts mehr zu bemerken, während er das, was die moderne Kunst zunächst als ausschliessliches Eigenthum in Anspruch nimmt, mit voller Energie ins Leben einführt. Seine Richtung geht wesentlich dahin, eine kraft- und lebenvolle Körperlichkeit, und hierin das ganze Gefühl der irdischen Existenz zur Erscheinung zu bringen; er schreitet bei solchem Streben bis zum Ausdrucke der herbsten Leidenschaft vor, unbekümmert, ob hiemit ein edler gestimmtes Gemüth sich einverstanden erklären könne, aber er eröffnet dadurch der Kunst ganz neue Bahnen, welche den Gesichtskreis wesentlich erweitern mussten. Zugleich ist er derjenige Meister, der sich zuerst fast rückhaltlos der Antike hingab, und der durch die Befolgung von den Gesetzen der letzteren hie und da eine wohlthätige Milderung jenes einseitig realistischen Strebens, d. h. eine stylgemässe Fassung für seine Darstellungen, gewann. — Seine Werke sind sehr zahlreich; das Bedeutendste findet sich an den Hauptorten seiner Thätigkeit, zu Florenz und zu Padua. Es möge genügen, hier eine Reihe vorzüglich bezeichnender Beispiele anzuführen; zunächst einige Reliefarbeiten, in denen die mit der Antike mehr übereinstimmende, stylgemässe Anordnung (im Gegensatz etwa gegen die mehr malerischen Reliefcompositionen Ghiberti's nicht ungünstig wirkt. Unter diesen gilt als eine von Donatello's frühsten Arbeiten das Relief einer Verkündigung Mariä in S. Croce zu Florenz, welches ebenso entschieden die Auffassung des Momentanen in der Darstellung, wie das Streben, der Antike nahe zu kommen, erkennen lässt. Dann sind mehrere Marmor-Reliefs, für die Orgel des Domes gearbeitet und gegenwärtig im

Museum von Florenz aufbewahrt zu nennen; sie stellen eine Reihe tanzender Kinder vor und zeichnen sich durch launige Auffassung des Lebens aus, ohne jedoch die anmuthige Naivetät jener zu demselben Zwecke gearbeiteten Sculpturen des Luca della Robbia zu erreichen. Aehnlich ein Kindertanz, welcher die Marmorkanzel am Aeussern des Domes von Prato schmückt. In S. Antonio zu Padua sind zwei Altäre, der des Chores und der in der Kapelle des Sacraments, mit Bronzereliefs von Donatello's Hand geschmückt; auch diese enthalten zum Theil



Relief Donatello's aus S. Antonio zu Padua.

Kinderfiguren, singend und musicirend, deren launige, im Einzelnen auch keinesweges ungraziöse Naivetät hier sehr anziehend wirkt; in den erzählenden Reliefs zeigt sich schon dieselbe Ueberfüllung und malerische Darstellung nach verschiedenen Gründen, wie bei Ghiberti, nur ist dessen Schönheitssinn hier durch derbe Energie ersetzt. Ausserdem finden sich noch verschiedene andre Arbeiten Donatello's in S. Antonio. So namentlich ein aus Thon gebranntes und vergoldetes Relief über einer Kapellenthür, welches die Grablegung vorstellt und, in den Aeusserungen des Schmerzes, einen Beleg für das heftig Leidenschaftliche seiner Richtung giebt. In ähnlichem Bezuge sind die Bronzereliefs an den Kanzeln von S. Lorenzo in Florenz, zu den spätesten Werken des Meisters gehörig, anzuführen; sie enthalten Scenen aus der Geschichte Christi. Ein Flachrelief, Madonna mit dem (etwas derben) Kinde, im Berliner Museum. — Einige der Statuen, welche Donatello gefertigt, bezeichnen wiederum sein realistisches Streben auf sehr entschiedene Weise. So die, aus Holz geschnitzte Statue der heil. Magdalena, im Baptisterium S. Giovanni zu Florenz, die als die Bewohnerin der Wüste gefasst ist und in den anatomisch genauen Körperformen das Gepräge strenger Ascetik trägt. So

mehrere Statuen des Täufers Johannes (eine der Art in der Kirche S. Maria de' frari zu Venedig). Bei andern dagegen erscheint sein Streben in einer grossartigeren Entfaltung. In solchem Bezuge sind zunächst drei grosse, für Orsanmicchele in Florenz gefertigte Statuen zu nennen: die des Petrus, Marcus und Georg, von denen die letztere, in feurig kühner Stellung, das Bild der edelsten männlichen Jugend gewährt. Ebenso drei Statuen am Glockenthurme des Florentiner Domes; höchst ausgezeichnet ist unter diesen der sogenannte Zuccone (Kahlkopf), ein Portrait



Verocchio's Gruppe an Or San Micchele.

des Giovanni di Barduccio Cherichini, in dem sich das kräftige Leben mit ungemeiner Grossheit des Styles glücklich vermählt. Auch die Bronzestatue der Judith, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, und die des David im dortigen Museum zeichnen sich durch eine ansprechend frische Auffassung des Lebens aus. Derber, aber nicht minder lebenvoll, ist endlich das eherne Reiterbild des Gattamelata, vor S. Antonio in Padua.

An Donatello reiht sich eine bedeutende Anzahl von Mitstrebenden und Nachfolgern an; doch wussten diese die von ihm begründete Richtung zum Theil wiederum auf mannigfach eigenthümliche Weise umzubilden.

Vorerst mag hier der Baumeister Filippo Brunelleschi (1375 bis 1446) genannt werden, der sich auch in Bildnerarbeiten versuchte. Er nahm an jenem Wettstreite des Jahres 1401 für die Bronzethüren des Baptisteriums von Florenz Theil. Das von ihm zu diesem Zwecke gelieferte Relief ist neben dem des L. Ghiberti im Museum von Florenz erhalten; es zeigt, der Richtung des Donatello ähnlich, viel Studium der Form und auch Nachahmung der Antike, steht indess gegen den Adel und die Vollendung des Ghiberti beträchtlich zurück. Ausserdem kennt man von ihm ein grosses, in Holz geschnitztes Crucifix, in S. Maria Novella zu Florenz. Er arbeitete dasselbe, um ein ähnliches Cruzifix von Donatello (das sich in S. Croce befindet) zu überbieten; der letztere erkannte ihm selbst den Vorrang zu, doch will es scheinen, dass dies Urtheil sich vornehmlich nur auf die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, die auch hier sichtbar wird, gründe.

Von einem Bruder Donatello's, Simone, sind mancherlei Arbeiten vorhanden, die indess keinen ausgezeichneten Kunstwerth haben. Er arbeitete zum Theil gemeinschaftlich mit dem (schon als Baumeister genannten) Antonio Filarete. Von beiden gemeinschaftlich, obschon zumeist dem letzteren zugeschrieben, rühren u. a. die Bronzethüren an dem Haupteingange der Peterskirche von Rom (etwa zwischen 1439 bis 1447 gefertigt) her; an den Reliefs derselben sind die grössern Figuren fast roh naturalistisch und von untergeordnetem Werthe, die kleinen Reliefs der Einfassungen hingegen (sachlich merkwürdigen historischen und mythologischen Inhaltes) gut angeordnet und lebendig. Von Filarete allein ist die eherne Grabplatte Martins V. (gest. 1431) im Lateran, mit der sehr würdigen Reliefgestalt des Papstes; die antikisirende Einfassung noch etwas streng und mager. — Als ein Hauptschüler des Donatello in Padua gilt Jacopo Vellano. Aber auch dies ist ein Künstler von sehr untergeordnetem Range, wie seine Bronzereliefs im Chore der dortigen Kirche S. Antonio, Scenen des alten Testaments enthaltend (1488), zur Genüge bezeugen. Ungleich bedeutender ist ein andrer Schüler, Giovanni von Pisa, der ebenfalls in Padua neben Donatello beschäftigt war. Von diesem kennt man nur ein, jedoch sehr beachtenswerthes Werk, ein Relief in gebranntem Thon, die Madonna und verschiedene Heilige vorstellend, in der Kirche der Eremitani zu Padua. —

Andrea Verocchio von Florenz (1432—1488) wird ebenfalls als Schüler des Donatello bezeichnet. Er fasste das durch den letzteren und seine Zeitgenossen eingeleitete Naturstudium mit ungemeiner Gründlichkeit und Tiefe auf, und war durch die weitere Ausbildung desselben von bedeutender Einwirkung auf den Entwickelungsgang der gesammten toscanischen Kunst; doch mangelt seinen Werken insgemein die höhere Poesie der Auffassung. Von seiner Hand rühren verschiedene der für den Altar des Baptisteriums von Florenz gefertigten Silberarbeiten her; sodann mehrere Bronzen: die grosse Gruppe des Thomas und Christus an Orsanmichele; eine anziehende, obschon etwas trockne Statue des David im Museum von Florenz; ein ungemein reizender geflügelter Knabe mit einem Delphin; auf der Brunnenschaale im ersten Hofe des dortigen Palazzo vecchio; und die Reiterstatue des Bartolommeo Colleoni

zu Venedig, vor der dortigen Kirche S. Giovanni e Paolo. Unter seinen seltnen Marmorwerken ist ein Relief im Museum von Florenz, den Tod der Gemahlin des Fr. Tournabuoni vorstellend (von ihrem Grabmale entnommen) hervorzuheben; diese Arbeit ist durch das hastig Leidenschaftliche des Ausdruckes beachtenswerth. — Von Andrea Verocchio wird bemerkt, er habe zuerst den Gebrauch eingeführt, Körpertheile behufs des Studiums in Gyps auzuformen; dieser Gebrauch habe sodann Anlass gegeben, dass man in solcher Weise sich Bildnisse der Verstorbenen erhalten habe. Auch sei man hievon zu der Fertigung von Wachsbildnissen übergegangen, indem man die aus Wachs gebildeten nackten



Kopf des Lorenzo Magnifico, nach dem Original im Berliner Museum.

Körpertheile naturgemäss bemalt, das Uebrige aber aus wirklichen Haaren und Gewandstoffen hergestellt habe. Man arbeitete in dieser Weise ganze Portraitstatuen und stellte dergleichen öffentlich in den Kirchen auf, was als eins der vorzüglichst charakteristischen Zeugnisse für die realistische Richtung der damaligen Kunstinteressen gelten dürfte. Der vorzüglichste Meister in solchen Dingen, der sich zugleich besondrer Unterstützung von Seiten des A. Verocchio zu erfreuen hatte, war Orsino. Das Berliner Museum bewahrt einige, in ihrer Art treffliche Portrait-

büsten jener Zeit (u. a. die des Lorenzo Magnifico), die naturgemäss gefärbt, jedoch nicht blos im Nackten, sondern auch in Haaren und Gewand aus der Wachsmasse gearbeitet sind. — Eine verwandte Richtung mit Andrea Verocchio, doch eine mehr kleinliche Manier zeigt Antonio Pollajuolo (gest. 1498). Ausser einigen Silberarbeiten, welche derselbe ebenfalls für den Altar des Baptisteriums von Florenz fertigte, sind als Hauptwerke dieses Meisters zwei eherne Grabmonumente in der Peterskirche von Rom zu nennen, die der Päpste Sixtus IV. (bezeichnet 1493) und Innocenz VIII., ersteres prachtvoller, mit der in höchst energischem Realismus durchgeführten Gestalt des Verstorbenen und den magern kleinen Gestalten der Tugenden, welche an den schrägen Seitenflächen des Sarkophages herumsitzen; letzteres (nach 1492) ein Wandmonument, im Einzelnen besser und lebendiger. In der Sakristei von S. Pietro in Vincoli die zierlich geschmückten ehernen Schrankthüren; in den Uffizien zu Florenz endlich ein Bronzerelief der Kreuzigung.

Unter den übrigen florentinischen Bildhauern, die als Schüler des Donatello genannt werden, ist zunächst Nanni d' Antonio di Banco (gest. 1430) anzuführen. Seine Werke haben übrigens keine sonderliche Verwandtschaft mit seinem angeblichen Meister; sie erscheinen als die Hervorbringungen eines mehr richtigen als fruchtbaren Geistes. Die bedeutendsten sind einige Statuen an Orsanmicchele: der h. Philippus und eine Gruppe von vier, in Einer Nische stehenden Heiligen. — Sodann Michelozzo Michelozzi, der Baumeister, dessen seltne Bildhauerarbeiten weniger Energie als das Streben nach zarterer Anmuth erkennen lassen. So die kleine Statue des Johannes im Museum von Florenz. — Dasselbe Streben, aber auf's Liebenswürdigste durchgebildet und mit einer ansprechend weichen Ausführung vereint, sieht man in den Werken des Antonio Rosselini. Von ihm rühren her: das treffliche Grabmonument des jung verstorbenen Kardinals Jacob von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1456, eine der edelsten Gesammtcompositionen dieser Art); ein Relief (Madonna das Kind anbetend) im Museum von Florenz, und ebendaselbst eine lebenvolle Büste des Matteo Palmieri (1468); dann mehrere Arbeiten in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel; ein Relief der Geburt Christi, das Grabmonument der Maria von Arragonien, u. A. — Aehnliche Richtung zeigt der Bruder des Antonio, der als Baumeister bereits genannte Bernardo Rosselini (gest. 1490) in mehreren bemerkenswerthen Grabmonumenten, die sich in S. Croce und S. Maria Novella zu Florenz, sowie in S. Domenico zu Pistoja vorfinden. — Auch Desiderio da Settignano gehört derselben Richtung an; in Bezug auf den Liebreiz, den er den Köpfen seiner Figuren, besonders der Frauen und Kinder zu geben weiss, ist er einer der interessantesten unter den Nachfolgern Donatello's. Seine Werke sind übrigens selten, da er jung gestorben ist. Seine Hauptarbeit ist das Grabmal des Carlo Marzuppini (gest. 1453) in S. Croce zu Florenz.

Andre Bildhauer der toscanischen Schule zeigen ebenfalls das Streben, jene durch Donatello begründete leichtere und mehr bewegliche Formenbildung mit der weicheren Anmuth, für welche das Vorbild besonders in Ghiberti's Werken hingestellt war, zu verschmelzen. Dahin

gehört zunächst Mino da Fiesole (gest. 1486), ein Schüler des Desiderio da Settignano, der zuweilen der Grazie seines Meisters nahe steht, zuweilen aber auch als ein mehr manierirter, obwohl stets zierlicher Nachahmer desselben erscheint. Die Werke dieses Künstlers sind sehr zahlreich. Hier mag es genügen, nur auf einige der bedeutendsten aufmerksam zu machen. Zu diesen gehört besonders jene schon S. 248 erwähnte Reihe von Arbeiten in der Kirche der Badia von Florenz: das Grabmonument des Hugo von Andeburg (1481), ein Altar mit einer Madonna zwischen zwei Heiligen, eine Madonna über der Hauptthüre der Kirche, u. A. Dann einige Tabernakel in S. Croce und S. Ambrogio zu Florenz; mehrere Arbeiten im Dome von Fiesole, namentlich das Grabmonument des Lionardo Salutati (1466); eine Marmorkanzel in der Dekanei



Relief vom Grabmal Marzuppini von Desiderio da Settignano.

von Prato, u. s. w. In Rom ist von ihm das Grabmal Papst Pauls II. (gest. 1471), jetzt in einzelnen Stücken in der Krypta von S. Peter angebracht, in den einzelnen Hochrelieffiguren sowohl als in der grossen Lunette mit dem Weltgericht ganz wesentlich malerisch aufgefasst, sogar an flandrische Vorbilder erinnernd. — Sodann werden zwei vorzügliche kleine Heiligenstatuen, Johannes der Täufer und S. Sebastian in S. Maria sopra Minerva zu Rom dem Mino zugeschrieben; ebendaselbst die scheinbar schlummernde Grabstatue des jungen Francesco Tornabuoni. Ein Wandtabernakel mit Engeln etc. im Relief, in S. Maria in Trastevere zu Rom, vollkommen dem Realismus der gleichzeitigen florentinischen Malerschule entsprechend, mit Mino's Namen bezeichnet. Ein Altarrelief in S. Pietro zu Perugia, Mehreres im Berliner Museum u. a. m. Dem Mino schliessen sich noch andere fiesolanische Bildhauer von Bedeutung an, wie besonders der, etwas jüngere Andrea Ferucci, von dem das schöne Relief über dem Taufbrunnen des Domes von Pistoja herrührt. Bedeutender als beide ist aber Benedetto da Majano (1444 bis 1498), als dessen Hauptwerke das Grabmal des Filippo Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz mit einer höchst reizvollen Madonna, die reichgeschmückte Marmorkanzel (mit höchst vorzüglichen Reliefs aus der Geschichte des h. Franciscus) in S. Croce, und das in Thon gebrannte

Madonnenbild an dem Tabernakel der Madonna dell' Ulivo unfern von Prato (1480) anzuführen sein dürften. — Ein Thonrelief legendarischen Inhaltes wird ihm im Berliner Museum beigelegt. Die ihm zugeschriebene Büste des Pietro Mellini (1474) in den Uffizien zu Florenz zeigt dagegen, dass Benedetto auch desselben rücksichtlosen Naturalismus fähig war wie andere seiner Schulgenossen. In besondrer Zartheit und Anmuth erscheinen ferner die zahlreichen Sculpturen des Florentiners Agostino di Guccio, mit welchem derselbe das von ihm erbaute Oratorium



Relief vom Denkmal Salutati, von Mino da Fiesole.

von S. Bernardino zu Perugia (1462) geschmückt hat.[1] — Endlich gehört hieher noch Matteo Civitali von Lucca (1435 bis 1501), dessen Hauptwerke sich in Lucca, namentlich in dem dortigen Dome, vorfinden. Ein grosser, ernster Schönheitssinn verbindet sich in denselben mit höchst energischer Fassung und mit tiefem Ausdruck; es sind die zwei betenden Engel auf dem Sacramentsaltar, zwei Grabmäler, der prachtvolle St. Regulusaltar (1484) und eine Statue S. Sebastians. Von den sechs Statuen, welche in der Johanneskapelle des Domes von Genua diesem Meister

[1] Die Sculpturen bestehen aus Marmor, die Reliefs haben jedoch einen blauen Grund. Wohl nur dieser letztere Umstand hat früher die Veranlassung gegeben, dass man den Agostino für ein Glied der Familie der Robbia hielt, obschon der Styl seiner Arbeiten von dem der letzteren durchaus verschieden ist. Der vollständige Name des Künstlers ist neuerlich durch Gaye (Carteggio, II, p. 465 etc.) bekannt gemacht.

angehören, sind Adam und Eva noch sehr energisch, die übrigen schwächer. In den Uffizien zu Florenz die anmuthige Reliefgestalt einer Fides.

Für Rom sind in der Sculptur wie in der Baukunst die Florentiner die treibende Kraft, an welche sich nur langsam das Einheimische anschliesst. Hiezu kommt ganz besonders die Wirksamkeit des Mino da Fiesole in Betracht, der in der Behandlung von Grabmälern und Altären eine bedeutende, obwohl anonyme Nachfolge fand. Die Kirche S. Maria del popolo enthält einen grossen Vorrath dieser Werke; Anderes in vielen andern Kirchen. Die vorzüglichste Werkstatt erkennt man an einer Anzahl von Arbeiten, welche Adel und Lebendigkeit des Styles mit dem schönsten Ausdruck vereinigen: das Grabmal des Pietro Riario (gest. 1474) in SS. Apostoli, — das Grab eines Savelli (gest. 1498) im Chor von Araceli), — der Altar Borgia (1492) in der Sakristei von S. Maria del popolo, — der Altar Pereira (1490) in S. Lorenzo fuori, — mehrere einzelne Figuren, z. B.: in der Vorsakristei des Laterans; — wie es scheint, stammt auch das Grabmal der Eltern Sixtus IV. im Dom von Savona aus dieser römischen Werkstatt. Andere vorzügliche Meister offenbaren sich in den Fragmenten eines Altares, in dem Treppenbau bei S. Maria maggiore in Rom, in den Grabmälern Ponzetti (S. Maria della Pace), Bonsi (Vorhalle von S. Gregorio) u. a. m.

§. 2. Die Schulen von Oberitalien und von Neapel.[1]

In Oberitalien scheint sich die moderne Richtung der Sculptur später und, wie bereits bemerkt, nicht ohne Einfluss von Seiten der toscanischen Sculptur entwickelt zu haben. Die Schritte der Entwickelung darzustellen, ist hier jedoch ungleich schwerer als in Toscana, denn, wenn es auch nicht an Künstlernamen fehlt, so ist doch deren Bezug auf die vorhandenen Werke nur selten nachzuweisen; obschon zu vermuthen steht, dass eine sorglichere kunsthistorische Forschung, als bis jetzt in diesem Punkte angewandt ist, noch manches erfreuliche Licht verbreiten dürfte.

In Venedig ist zunächst ein Meister des Ueberganges, Mastro Bartolommeo, hier noch einmal zu erwähnen, der wie es scheint, selbständig und allmälig auf den neuen Styl kam, obschon er dabei an Jacopo della Quercia erinnert. Von ihm ist das grosse (von einer Thür stammende) Relief einer Gnadenmutter in der Abbazia, die Portallunette an der Scuola di S. Marco und die sog. Porta della carta am Dogenpalast (1439), deren Sculpturen schon die freiste Energie athmen. Vorzüglich aber nahm die Sculptur seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen sehr bedeutenden Aufschwung. Zwar ist es hier mehr als irgendwo die malerische Auffassung, welche Geberden und Gewandung bestimmt und die Reliefs zu perspectivisch vertieft gedachten, in die Ferne reichenden Bildern macht, allein die feine, wenn auch oft sehr conventionelle Behandlung, der Geschmack und die Lebendigkeit alles

[1] Denkmäler der Kunst, T. 66.

Einzelnen verleihen diesen Schöpfungen neben den toscanischen einen besonderen Werth. — Wenn wir von einem gewissen (wahrscheinlich der Familie Lascaris angehörenden) Pyrgoteles absehen, von welchem ausser der übrigens ganz artigen Madonna über der Thüre von S. Maria de' miracoli nur eine kleine h. Justina an einem Weihwasserbecken von S. Antonio zu Padua und der ehemalige kolossale Löwe auf der Piazza delle Erbe zu Verona nachzuweisen sind, so sind zunächst als Arbeiten des Veronesers Antonio Rizzo die Statuen von Adam und Eva zu nennen, welche im Hofe des Dogenpalastes, gegenüber der Giganteutreppe, aufgestellt sind und an den Styl eines Antonio Pollajuolo erinnern. So auch, als dem Antonio Dentone angehörig, die Gruppe des Vittore Capello, knieend vor der h. Helena, ein Werk von eigenthümlicher und beinahe schöner Naivetät, welches sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo befindet. Sodann werden dem Antonio, Paolo und Lorenzo Bregno und ihrer gegen 1500 blühenden Schule verschiedene Denkmäler in S. Maria de' frari zugeschrieben, dasjenige des Dogen Foscari (gest. 1457) und das des Dogen Nicolo Tron (gest. 1472), so wie auch die Statue eines Feldherrn aus der Familie Pesaro und Mehreres Einzelne in S. Giovanni e Paolo. Das erstgenannte Denkmal ist schwerlich aus so früher Zeit, übrigens von kräftig malerischer Behandlung; das Denkmal Tron entspricht in der etwas herben, aber lebendigen Schönheit der Gestalten am meisten der Auffassungsweise der paduanischen Malerschule. Ferner muss schon hier eine besonders im 16. Jahrhundert thätige Bildhauerschule, die der schon als Architekten erwähnten Lombardi genannt werden, in so fern auch ihre frühern Werke noch das Scharfnaturalistische der Gestalten Mantegna's haben. Von Pietro Lombardo sollen zwei vortreffliche kleine Statuen in der Sakristei von S. Stefano zu Venedig, S. Johannes d. T. und S. Antonius herrühren, in welchen sich noch ein Nachklang der gothischen Weichheit jener Sculpturen der Massegne zeigt; zwei andere Statuen, St. Hieronymus und St. Paul, in der Kirche selbst, sind schon in der spätern Art der Schule. Dem Pietro und seinen Söhnen Antonio und Tullio wird das Denkmal des Dogen Pietro Mocenigo (gest. 1476) in S. Giovanni e Paolo zugeschrieben, dessen zahlreiche, schön angeordnete Figuren leicht und lebendig, in der Gewandung aber bereits überzierlich behandelt sind, ein Mangel, der allen Werken dieser Schule eigen ist; von Tullio allein soll, ebenda, das minder ausgezeichnete Denkmal des Dogen Giovanni Mocenigo (1485) und die geschichtlichen Reliefs an der Scuola di S. Marco gearbeitet sein, in welchen sich die feinste Ausführung mit einer zwar unplastisch-perspectivischen aber edeln Composition verbindet. Schwächlicher, aber ebenfalls von zartester Ausführung ist sein grosses Altarrelief in S. Giovanni Chrisostomo: Christus umgeben von den Aposteln, eine Heilige krönend. — Völlig sichere Werke dieser Künstler werden wir bei der Seulptur des 16. Jahrhunderts zu betrachten haben, wohin der wieder um eine Stufe weiter entwickelte Styl dieselben verweist. Eben dies gilt von dem ihnen nahe verwandten, schon als Dekorator (S. 249) erwähnten Alessandro Leopardo, dessen eines Hauptwerk, das Grabmal des Dogen Vendramin (gest. 1478) in S. Giovanni e Paolo

wohl noch ins 15. Jahrhundert fällt; dasselbe zeichnet sich durch starke stellenweise Einwirkung der Antike und besonders durch die Süssigkeit der Köpfe merkwürdig aus. — Für andere, und zum Theil sehr ausgezeichnete Arbeiten des 15. Jahrhunderts fehlen die Namen der Verfertiger. Zu diesen gehören u. a. drei kleine vorzügliche Bronzereliefs, welche früher einen Altar in der Kirche della Carità schmückten und gegenwärtig in der Akademie von Venedig aufbewahrt werden; sie stellen die Apostel am Grabe der h. Jungfrau, die Himmelfahrt und die Krönung der letzteren dar und erinnern, in der einfachen und hohen Würde der Gestalten auf gewisse Weise an Lorenzo Ghiberti, zeigen



Relief von S. Maria de' Frari zu Venedig.

aber auch zugleich eine freiere Ausbildung, in noch mehr antikem Sinne. — Nicht minder bedeutend, ebenso zart empfunden, wie würdig und lebenvoll durchgebildet, ist ein Relief über einer Seitenthür von S. Maria de' Frari; es stellt eine Madonna mit zwei Engeln dar. Von derselben Hand, die dieses Werk gefertigt, vielleicht von einem der Lombardi, scheinen auch die trefflichen Brustbilder der Evangelisten in S. Francesco della Vigna (Kapelle Giustiniani) herzurühren; hier finden sich zugleich zahlreiche und ebenfalls nicht werthlose Sculpturen von etwas mehr alterthümlichen Meistern. U. s. w. — Hier ist auch noch die treffliche Reliefgestalt eines thronenden h. Marcus (1491) im Dom von Ravenna zu erwähnen, zu dessen Seiten — so sehr war diese Schule von malerischem Realismus durchdrungen — Bücherbretter mit Folianten in Relief dargestellt sind. — Von den ausgezeichneten venetianischen und lombardischen Medaillenarbeiten des 15. Jahrhunderts wird im Folgenden die Rede sein.

In der Lombardei sehen wir gegen das Ende des 15. Jahrhunderts eine zahlreiche Bildhauerschule beschäftigt, die Karthause bei **Pavia**, und vornehmlich die Façade derselben, mit mannigfachem plastischem Schmucke versehen.[1] Alle Einzeltheile dieser Façade, alle Flächen, Streifen und Nischen sind überreich mit Bildwerken, zum Theil von miniaturartiger Delicatesse, geschmückt; auf ähnliche Weise auch verschiedene Monumente, die sich im Innern der Kirche befinden. Vieles von diesen Arbeiten reicht freilich in das 16. Jahrhundert, zum Theil bis in dessen spätere Zeit hinüber. Diejenigen Sculpturen, die noch das Gepräge des 15. Jahrhunderts tragen, zeichnen sich durch Zartheit und Grazie, durch eine sinnvolle Anmuth aus, ganz in ähnlicher Weise, wie dies in den gleichzeitigen Werken der lombardischen Malerei der Fall ist. Es wird eine bedeutende Anzahl von Bildhauern, die zur Fertigung



Relief von der Certosa bei Pavia

dieser Werke beigetragen, namhaft gemacht; doch hat man auch hier noch nicht genau gesondert, was den verschiedenen Händen zukommt. Von einigen der dabei genannten Meister sind auch anderweitig Werke bekannt. Zu diesen gehören, für die in Rede stehende Epoche **Giov. Antonio Amadeo** aus Pavia, von dem das Monument des Bartolommeo Colleoni in einer Kapelle bei S. Maria maggiore zu **Bergamo**, mit fünf originell lebendigen Heldenstatuen, herrührt; und **Andrea Fusina**, von dem das einfach edle Grabmal des Daniel Birago in der Kirche della Passione zu **Mailand** (1495) gefertigt ist. — Von den übrigen Kirchen

[1] Vergl. Fr. Durelli, la Certosa di Pavia.

der Gegend enthalten besonders die mailändischen (der Dom, S. Maria delle Grazie u. a.) und der Dom von Como. Werke dieser Meister; der letztere überdies noch Sculpturen des Architekten Tommaso Rodari. — Ausserdem blieben in Oberitalien die grossen bemalten Thongruppen in Uebung, welche in der Regel die Trauer um den Leichnam Christi und andere Scenen der Passion darstellen und durch grellen Ausdruck und unbedingten Naturalismus auf die Rührung des Volkes berechnet waren, gleichwohl aber durch ihre kräftige Charakterfülle zu den höhern Kunstgattungen gehören. Speciell war dafür berühmt Guido Mazzoni, von seiner Heimath Modena zubenannt Modanino, dessen Gruppen in S. Giovanni decollato und im Dom von Modena, sowie in der Kirche Monteoliveto zu Neapel das Aeusserste der Wirklichkeit erreichen. (Die letztgenannte ihrer echten Zusammenstellung und ihrer Farbe beraubt). Mit mehr Schönheitssinn und gemilderter Grimasse verfahren Caradosso (Gruppen in der Krypta von S. Sepolcro und in S. Satiro zu Mailand) und Vinc. Onofri (Gruppe in S. Petronio zu Bologna).

In Neapel ist (ausser dem ebengenannten) zu Anfang des 15. Jahrhunderts, der Bildhauer Andrea Ciccione zu bemerken. Von diesem sind mehrere Grabmäler in der Kirche S. Giovanni à Carbonara gefertigt, als deren bedeutendstes das des Königs Ladislaus (gest. 1414) erscheint; mit noch alterthümlichem (gothisirendem) Geschmack verbindet sich hier bereits eine freiere und grossartige Fülle der Formen. — Weniger bedeutend sind dessen Zeitgenossen Antonio Bamboccio und der jüngere Guglielmo Monaco; von letzterem rühren die mit Reliefs geschmückten Bronzethüren der Triumphpforte im Castel Nuovo her. — Als vortrefflicher Künstler, durch Reinheit und jungfräulichen Adel der Formen ausgezeichnet und hierin den gleichzeitigen neapolitanischen Malern verwandt, erscheint dagegen Aniello Fiore (gest. gegen 1500). Von seiner Hand finden sich mehrere Werke in S. Domenico maggiore, namentlich verschiedene Grabmonumente aus der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts.

§. 3. Die Medailleure.

Als eine eigenthümliche Gattung der Sculptur, die in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts erscheint, sind die in Erz gegossenen Medaillen [1] zu nennen. Auch sie verdanken ihren Ursprung dem erneuten Eingehen auf die Werke der Antike, indem die anziehenden Bilder, welche man auf den Münzen des classischen Alterthums vorfand, zur Beschaffung ähnlicher Arbeiten anreizen mussten. Doch wandte man die künstlerische Ausbildung zunächst nicht den eigentlichen, für die Bedürfnisse des Verkehres bestimmten Münzen zu, (die im Mittelalter ohne alle künstlerische Bedeutung gewesen waren, und die auch in der modernen Zeit zumeist nur ausnahmsweise auf eine solche Bedeutung Anspruch haben); vielmehr ging man jetzt darauf aus, die Medaillen als selbständige Kunstwerke,

[1] Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit, Abschn. I.

ausschliesslich als Schau- oder Gedächtnissmünzen, zu behandeln, wobei schon ihre insgemein grössere Dimension und ihre gesammte äussere Beschaffenheit den Gedanken an Geldverkehr ausschliessen mussten. Auf der Vorderseite dieser Medaillen sieht man in der Regel den Kopf oder das Brustbild einer ausgezeichneten Person, zu deren Gedächtniss sie gearbeitet war; auf der Rückseite mannigfach verschiedene Darstellungen oder Embleme, die sich auf jene beziehen. Ohne die Feinheit der späteren geprägten Medaillen zu besitzen, zeichnen sich die Werke dieser Zeit doch sehr häufig durch die geistreich lebendige Auffassung und durch die ansprechend naive Befolgung antiker Vorbilder, die oft auf den Darstellungen der Rückseite vorkommen, aus.

Verschiedene der im Vorigen genannten Bildhauer werden, mit mehr oder weniger Sicherheit, auch als die Verfertiger von Medaillen genannt. So Donatello und mehrere unter seinen Schülern, wie Michelozzo, Vellano, Bertoldo; dem Ant. Pollajuolo schreibt man mit grosser Bestimmtheit eine Reihe solcher Arbeiten zu. Doch gehören diese Werke nicht zu den bedeutendsten und namentlich nicht zu den frühsten, die man kennt. — Bei weitem die wichtigsten und ausgezeichnetsten Medail-



Medaille des Giov. Boldu. (Nach Bolzenthal.)

leure des 15. Jahrhunderts gehören dem venetianischen Staate und der Lombardei an. Unter ihnen ist zunächst, als der eigentliche Begründer dieser Kunstgattung, der Veroneser Vittore Pisano oder Pisanello zu nennen. Des Vittore ist bereits früher als eines Malers gedacht worden, dessen Gemälde noch entschieden das Gepräge des gothischen Styles tragen; in der späteren Zeit seines Lebens scheint er sich ausschliesslich der Medaillenarbeit hingegeben zu haben, die Werke dieser Art folgen aber ebenso entschieden der modernen Kunstrichtung. Sie fallen in die Jahre von 1429—1449; die Bildnissköpfe, die sie enthalten, sind mit grösster Feinheit und Bestimmtheit individualisirt; die Thierdarstellungen, die häufig auf den Rückseiten vorkommen, erscheinen ungemein lebenvoll und mannigfaltig, oft in kühner Verkürzung. Schüler oder Nachfolger des Vittore im Fache der Medaillen war der Veroneser

Matteo Pasti, auch dieser in den Bildnissen sehr ausgezeichnet. — Dann mögen, als treffliche Meister dieses Faches, die um die Mitte und nach der Mitte des 15. Jahrhunderts blühten, genannt werden: Antonio Marescotto zu Ferrara, sonst auch als Verfertiger von grösseren Bronzewerken genannt; Giovanni Boldu und Gentile Bellini, beides Maler zu Venedig; Giovanni Francesco Enzola von Parma, durch die entschiedene Aufnahme antiker Motive ausgezeichnet; Sperandio von Mantua, gegen den Schluss des Jahrhunderts blühend und in ähnlicher Richtung, sowie durch eigne poetische Kraft vorzüglich bedeutend. — Endlich einige Künstler, deren Werke in das 16. Jahrhundert hinüberreichen und die sich der geläuterten Entfaltung dieser Zeit bereits annähern: Vittore Camelio zu Venedig (von dem bemerkt wird, dass er zuerst, behufs des Prägens, Medaillen in Stahl geschnitten habe; zwei treffliche Bronzereliefs, Kämpfe nackter Männer, in der Akademie zu Venedig); die Veroneser Giulio della Torre und Gio. Maria Pomedello; und so auch der berühmte Maler Francesco Francia von Bologna (ursprünglich ein Goldarbeiter).

Den ebengenannten reihen sich noch eine beträchtliche Folge von Künstlernamen, sowie mannigfache, zum Theil ausgezeichnete Werke unbekannter Meister an. Es mag hier indess an dieser flüchtigen Uebersicht eines, in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit sehr interessanten Kunstzweiges genügen.

B. Malerei.

§. 1. Die toscanische Schule. [1]

In der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts scheiden sich, wie bereits oben bemerkt wurde, die verschiedenen Richtungen des Zeitgeistes schärfer als in der Sculptur. Wir wenden uns auch hier zunächst zur Schule von Toscana, deren Mittelpunkt Florenz ist.

Die toskanische Malerei der in Rede stehenden Periode wird nicht in gleichem Maasse, wie die dortige Sculptur, durch den Einfluss der Antike bedingt. Als das vorzüglichst bezeichnende Element ihrer besonderen Richtung ist die unmittelbare und naive Auffassung der Erscheinungen des Lebens (nach den Gesetzen, welche der Erscheinung als solcher zu Grunde liegen), hervorzuheben. Diese Richtung äussert sich aber insgemein mit einer eigenthümlichen Grösse des Sinnes, auf welche die Antike somit gleichwohl nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein mag, und hiemit stimmt es überein, dass wesentlich die Darstellung der menschlichen Gestalt ausgebildet wird, während die Umgebungen des Lebens, in wie reichem Maasse man sie nunmehr auch in die Bilder einführt, fast überall nur mehr andeutungsweise, denn als wirkungsreich im malerischen Sinne behandelt werden. Die toscanische Malerei dieser Zeit (mit Ausnahme derjenigen Leistungen, welche noch einer alterthümlichen

---

[1] Denkmäler der Kunst, T. 67, 67 A, 68.

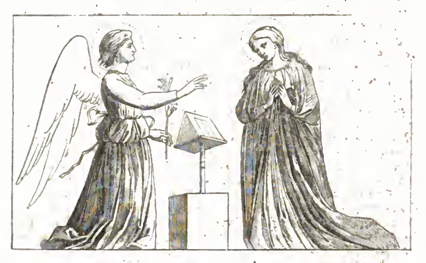
Richtung folgen); hat vorherrschend einen portraitartigen Charakter; die Gestalten, welche sie vorführt, sind häufig unmittelbar aus dem Leben genommen, nicht selten als wirkliche Bildnissfiguren, mit dem ganzen Apparat ihrer alltäglichen Erscheinung; wo es nicht auf die bestimmten Heiligen eines Altares, sondern auf die Darstellung einer dramatisch bewegten, ob auch den religiösen Interessen angehörigen Handlung ankommt, geht man sogar so weit, dass man dieselbe naiv mit einem, oft bedeutenden Zuschauerpersonal umgiebt. Man zieht dadurch allerdings das Heilige, das, was für die geistige Anschauung und für die Wirkung auf den Geist bestimmt war, auf den Boden einer alltäglichen Wirklichkeit herab; aber während jenes an seiner Bedeutung verliert, so erhebt sich diese gleichzeitig zu einer unbefangenen Würde, zu einem freien Bewusstsein des eignen Werthes, dem wir unsre innigste Anerkennung, unsre Bewunderung nicht versagen können. — Unmittelbare Nachahmung antiker Formenweise zeigt sich bei der toscanischen Malerei dieser Zeit nur vereinzelt, nur hie und da bei gewissen Gestalten, welche dazu vorzugsweise einzuladen schienen (z. B. bei den häufig nach dem Vorbilde der Viktorien gebildeten Engeln).

Den Uebergang aus der Richtung des giottesken Styles in die moderne Zeit bezeichnen zunächst: Paolo Uccello (1397—1479), nach gewöhnlicher Annahme der Begründer der Linear-Perspective, welche als eins der wichtigsten Elemente für naturalistische Auffassung zu betrachten ist; von ihm haben sich u. a. einige Malereien in dem grossen Klosterhofe von S. Maria Novella und das Bild eines schon sehr lebendig bewegten Reiterkampfes in den Uffizien zu Florenz erhalten (ein zweites Bild dieser Art in der National-Galerie zu London); und Masolino da Panicale, von dem man drei Wandgemälde in S. Maria del Carmine zu Florenz sieht (Kap. Brancacci, Sündenfall, Heilung von Kranken durch Petrus und Predigt Petri). Ausserdem bedeutende Fresken vom J. 1435 in der Kirche und Taufkapelle zu Castiglione d'Olonno zwischen Mailand und Varese. Die Blüthe beider gehört dem Anfange des 15. Jahrhunderts an.

Als Masolino's Schüler (?) gilt Masaccio (1402—1428?), der eigentliche Gründer der modernen Richtung für die italienische Malerei. Ein ihm zugeschriebener Cyclus von (zum Theil noch wohl erhaltenen) Wandgemälden in der Kirche S. Clemente zu Rom lässt noch einen Künstler erkennen, der ebenso wie die vorgenannten im Uebergange zwischen beiden Richtungen der Kunst begriffen ist. Ungleich wichtiger als diese Werke seiner frühen Jugend sind seine Wandgemälde in der eben angeführten Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz. Diese beziehen sich, wie die seines Vorgängers, vorzugsweise auf die Geschichte des Apostels Petrus; von ihm rühren die Malereien an der linken Seitenwand (nur an dem unteren Hauptbilde, der Erweckung eines Königssohnes, ist der mittlere Theil später durch Filippino Lippi hinzugefügt), und an der Altarwand Petrus und Johannes Krüppel heilend und Almosen austheilend, her. Gründliche und anmuthvolle Durchbildung des Nackten, — wie in den Gemälden der Vertreibung aus dem Paradiese und der

Taufe Petri,[1] — malerische Rundung und zarte Abstufung des Lichtes, breite, volle Wirkung, grossartiger Faltenwurf und eine gediegene Charakteristik bei dem Ausdruck ernster männlicher Würde sind die Hauptvorzüge dieser Bilder, in denen man zugleich die fortschreitende Entwickelung des Künstlers wahrnimmt. Sie bezeichnen auf's Entschiedenste und in edelster Weise die neue Richtung der Zeit. Ein Frescobild der Dreieinigkeit ist vor wenigen Jahren in S. Maria Novella entdeckt und seitdem auf Leinwand übertragen worden.[2]

Ob Masaccio Schüler gebildet, weiss man nicht; die Werke aber, die er in der Kapelle Brancacci ausgeführt, waren von mannigfach bedeutendem Einfluss auf seine jüngeren Zeitgenossen und auf die späteren Künstler. Zu jenen gehört zunächst Fra Filippo Lippi (1412 bis 1469). Filippo giebt sich vollständig und unbedingt den Erscheinungen



Von Masaccio's Gemälden in S. Clemente zu Rom.

des Lebens hin; mit hoher Freudigkeit, mit kühner, oft sogar verwegener Laune greift er in den bunten Wechsel desselben hinein und hält die Gestalten, die dem Blick seines Auges vorüberzogen, in seinen Bildern fest. Hier tritt uns die realistische Richtung der Zeit fast unverhüllt entgegen, und zwischen der Heiligkeit der Gegenstände und der Unheiligkeit der Darstellung waltet in diesen Bildern oft ein ziemlich bemerklicher Widerspruch; aber die Frische des Talentes, die Rührigkeit der Phantasie, ein anmuthig heiterer Sinn, besonders aber eine gewisse Kindlichkeit der Auffassung bei aller Lust, sind wohl geeignet, mit solcher Behandlungsweise zu versöhnen, — häufig wenigstens. Denn nicht selten

[1] Letztere ist allerdings zweifelhaft; möglicher Weise noch von Masolino. — [2] D. Kunstbl. 1858. S. 293 ff.

mangelt doch eben diese Kindlichkeit, und statt ihrer tritt ein Zug von Gemeinheit empfindlich störend hinein; so ist auch die technische Ausführung mehrfach ziemlich flüchtig. Als Hauptwerke von Filippo's Hand sind anzuführen: die trefflichen Fresken im Chore des Domes von Prato, Geschichten des Täufers und des h. Stephan; die im Chore des Domes von Spoleto, mit Darstellungen aus der Geschichte der Maria; und eine Reihe grösserer und kleinerer Altartafeln, an denen besonders die Akademie von Florenz, auch die Galerie des Berliner Museums, reich sind. Ein grosses Altarbild der Geburt Christi im Louvre zu Paris.

Schüler des Fra Filippo Lippi waren Fra Diamante und Pesellino (eigentlich Francesco di Pesello); von letzterem hat man zierliche Predellen. Sodann Sandro Botticelli (eigentlich Alessandro Filipepi, 1447—1515); auch er, wie sein Meister, durch Sinn für weiche Anmuth, sowie durch eine lebhaft bewegte Phantasie ausgezeichnet, doch nur in den Werken seiner früheren, besseren Zeit, während seine späteren Arbeiten ein nüchtern handwerksmässiges Gepräge haben. Fresken von ihm sieht man in der sixtinischen Kapelle des Vaticans zu Rom (28 Gestalten heiliger Päpste und drei grosse Wandgemälde, Moses, der die Aegypter tödtet, die Rotte Korah und die Versuchung Christi); Altartafeln in verschiedenen Galerien, vorzüglich schöne und anziehende in den Uffizien zu Florenz. Einzelne Tafeln seiner Hand, auf denen er Gestalten der antiken Mythe, namentlich die Gestalt der Venus, dargestellt hat, sind von eigen phantastischem Reiz. — Des Sandro Schüler war Filippino Lippi, der Sohn des Fra Filippo (1460—1505). Die Richtung seiner Vorgänger vererbte sich auch auf ihn; doch übertraf er seinen Vater und seinen Lehrer in den höhern Bezügen der historischen Composition durch grössere Unbefangenheit, Würde und dramatische Belebung, sowie durch eine ernste, fast rührende Anmuth seiner weiblichen Köpfe. Sein frühstes und schon höchst vorzügliches Werk sind die Fresken, die er, zur Beendung des früher Begonnenen, in der Kapelle Brancacci (Kirche del Carmine) zu Florenz, neben den Arbeiten des Masolino und Masaccio, ausführte; minder bedeutend, doch im Einzelnen sehr beachtenswerth, andre Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom; das Hauptwerk die zwei grossen Fresken aus der Apostelsage in S. Maria novella zu Florenz (Capella Filippo Strezzi). — Tafelbilder seiner Hand, von verschiedenem Werth, sieht man an mehreren Orten; das schönste in der Badia zu Florenz; Andres in den Uffizien, Vorzügliches in der Nat.-Galerie zu London.

Zwei bemerkenswerthe Meister dieser Periode gelten, was ihre frühere Bildung betrifft, als Schüler des Fra Giovanni da Fiesole, und sie haben beide, obgleich sie sich nachmals von dessen Richtung ab- und der des Masaccio zuwandten, doch eine gewisse Zartheit beibehalten, die ziemlich bestimmt auf ihre ursprüngliche Schule zurückdeutet. Die Blüthe beider fällt in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Der eine von ihnen ist Cosimo Rosselli. Das Hauptwerk dieses Künstlers ist ein Wandgemälde in S. Ambrogio zu Florenz (1456), die Uebertragung eines wunderthätigen Kelches aus der Kirche nach dem bischöflichen Palaste von Florenz, mit einer Menge zuschauenden Volkes, darstellend. Einige

seiner Tafeln reihen sich dem Werthe dieses Gemäldes an; namentlich eine Krönung Mariä in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz. Seine späteren Werke, wie die von ihm gemalten Fresken in der sixtinischen Kapelle zu Rom, sind weniger befriedigend. — Der zweite Meister ist Benozzo Gozzoli, einer der liebenswürdigsten und interessantesten des gesammten 15. Jahrhunderts. Die früheren Werke dieses Künstlers, unter denen namentlich die Fresken in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto (seit 1447) und in den beiden Kirchen von Montefalco, unfern von Fuligno, (um 1450) anzuführen sind, lassen noch ziemlich entschieden den Schüler des Fiesole erkennen. Eigenthümlicher zeigt er



Filippino Lippi's Bild in der Badia zu Florenz.

sich in den zu S. Gimignano, unfern von Volterra, ausgeführten Fresken, wo er sich von 1465—68 oder 69 aufgehalten zu haben scheint; hier sind namentlich die im Chore von S. Agostino (1465), mit Geschichten des h. Augustinus und mit einer Menge von Bildnissfiguren, welche die jedesmalige Handlung umgeben, ausgezeichnet. Noch bedeutender sind seine Arbeiten in der Kapelle des Palastes Medici (jetzt Riccardi) zu Florenz; die (nicht mehr vorhandene) Altartafel dieser Kapelle stellte

die Anbetung der Könige dar, auf den Seitenwänden sieht man den Zug der zur Verehrung herannahenden Könige, ein höchst figurenreiches, von heiterem Leben durchdrungenes Werk. Vor Allem wichtig aber ist der colossale Cyclus seiner Wandgemälde, welche fast die ganze Nordwand des Campo Santo von Pisa erfüllen und die Geschichte des alten Testaments von Noah bis David enthalten, (gemalt 1469—1485).[1] In diesen Arbeiten tritt uns das Leben in reichster Fülle entgegen; den handelnden Personen schliessen sich andre, theils mit näherem Antheil an der Handlung, theils als Chöre von Zuschauenden an; je nach dem Gegenstande des Bildes bauen sich in demselben reiche und mannigfaltige Architekturen auf, oder es wird der Blick in den bunten Wechsel der Landschaft hinausgeführt, und Beides, Baulichkeiten wie Landschaft, erscheinen durch menschliche Gruppen oder durch spielende Thiere belebt. Alles trägt das Gepräge der reinsten, unbefangensten Heiterkeit, sowie das einer anziehenden zarten und keuschen Grazie. — Von Tafelbildern Benozzo's ist ein bedeutendes im Louvre zu Paris vorhanden, eine Verherrlichung des h. Thomas von Aquino. Andres von seiner Hand findet sich, zum Theil unter fremden Namen, z. B. in München,[2] in London u. s. w. — Ein Schüler Benozzo's ist Zenobio de' Macchiavelli, von dem das Louvre zu Paris eine Tafel vom J. 1473 besitzt; eine schöner durchgebildete ist vor kurzer Zeit von Florenz nach England gekommen. — Gleichzeitig mit Benozzo malte 1469 der anziehende Meister Lorenzo da Viterbo, wahrscheinlich in florentinischer Schule gebildet, in einer Kapelle von S. M. della Verità seiner Vaterstadt das Leben der h. Jungfrau, wobei er mit besondrer Vorliebe häusliche Scenen und öffentliche Vorgänge mit den charaktervollen Gestalten seiner Zeitgenossen ausstattete.

Auf die bildliche Darstellung der Umgebungen des Lebens, wie solche bei Benozzo Gozzoli hervortrat, scheint die flandrische Malerei (von der später) nicht ohne Einwirkung gewesen zu sein; wir wissen wenigstens, dass zu jener Zeit flandrische Bilder in Italien mehrfach vorhanden und geschätzt waren; doch ist die Auffassung und Behandlung bei Benozzo selbst gleichwohl eine wesentlich verschiedene. In andern Fällen aber sieht man auch ein bestimmteres Eingehen auf die flandrische Richtung, so z. B. bei Alessio Baldovinetti (um 1450 blühend). Von ihm rührt ein (unvollendet gebliebenes) Wandgemälde, welches eine solche Neigung erkennen lässt, und worin die Nebensachen mit unglaublichem Fleiss ausgeführt sind, im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz her. — Auch bei Alessio's grossem Schüler Domenico Ghirlandajo (1451—1495, Sohn des Tommasso di Currado Bigordi) zeigen sich ähnliche Bestrebungen, wie namentlich bei seinem Freskobilde des h. Hieronymus in der Kirche Ognissanti zu Florenz (1480), in welchem die Nebendinge mit niederländischer Sorgfalt gemalt sind. Der-

[1] Lasinio, Pitt. a fresco del campo santo di Pisa. — [2] Ein Altarbild mit lebensgrossen Figuren in der Pinakothek zu München, unverkennbar von der Hand dieses Meisters und mit der Jahreszahl 1458 bezeichnet, wird im Katalog dem „Giottino, geb. 1324, gest. 1356“ zugeschrieben! — O. M.

gleichen kehrt auch anderweitig bei Ghirlandajo wieder und scheint überhaupt auf seine künstlerische Entwickelung von Einfluss gewesen zu sein. Dennoch aber verleitet ihn ein solches Streben nicht, aus der Richtung der florentinischen Schule hinauszutreten; im Gegentheil ergreift er dieselbe mit noch stärkerer, noch mehr zusammengehaltener Kraft; er führt das, was durch Masaccio eingeleitet war, zur gediegenen Vollendung hinaus und erscheint somit als einer der allerbedeutendsten Meister der Schule. Zu seinen frühern Werken gehören, ausser der ebengenannten: ein grosses Abendmahl im Refectorium von Ognissanti, und die Berufung der h. h. Petrus und Andreas zum Apostelamt in der sixtinischen Kapelle zu Rom, beide schon durch die charaktervoll lebendige Auffassung ausgezeichnet. Ungleich bedeutender aber sind zwei Cyklen



Von den Fresken Domenico Ghirlandajo's in S. Trinità zu Florenz.

von Wandgemälden in Florenz: die in der Kirche S. Trinità, Kapelle Sassetti, aus dem Leben des h. Franciscus (1485) und die im Chore von S. Maria Novella aus dem Leben der Maria und des Täufers Johannes (1490).[1] In diesen bewundernswürdigen Werken, namentlich in den letzteren, führt jenes Princip, die Handlung durch dem Leben entnommene Bildnissfiguren zu umgeben, zu einer ganz besonders wirkungsreichen rhythmischen Entfaltung; durchweg tragen diese Gestalten das Gepräge einer edlen, besonnenen Männlichkeit. In seinen Tafelbildern, dergleichen sich in den florentinischen Galerien und Kirchen sowie aus-

[1] Gest. in Lasinio's Sammlung altflorentinischer Meister.

wärts z. B. in den Galerien von München, Paris und Berlin vorfinden, konnte sich seine Eigenthümlichkeit nicht immer auf gleich bedeutsame Weise entwickeln, wie sie denn auch namentlich in technischer Hinsicht den Fresken bei weitem untergeordnet sind; doch sind auch unter ihnen einzelne höchst werthvolle Beispiele erhalten. — Schüler und Gehülfen des Domenico Ghirlandajo waren seine Brüder Davide und Benedetto; dann Francesco Granacci, sowie sein Schwager Bastiano Mainardi; die Bilder des letzteren haben den Zug eines zarteren Gefühles, welcher an die umbrische Schule erinnert. Von Domenico's Hauptschüler Michelangelo kann erst später die Rede sein.

An Domenico Ghirlandajo schliessen sich ausserdem einige sehr gerühmte Miniaturmaler der florentinischen Schule an; namentlich Attavante, von dem die Malereien eines Breviers der kaiserlichen Bibliothek zu Paris und eines prachtvollen, für Matthias Corvinus gefertigten Missales (1485) in der Bibliothek zu Brüssel herrühren, und Gherardo, dem man u. a. die Bibel des Matthias Corvinus (1490) in der vaticanischen Bibliothek, und ein Missale in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz (1494) zuschreibt. Von dem, etwas älteren Miniaturmaler Don Bartolommeo della Gatta sind keine Miniaturen bekannt, wohl aber findet man in Arezzo und dem benachbarten Castiglione Fiorentino Fresken sowohl wie Altarbilder dieses Meisters, die, im Styl zwischen Pier della Francesca und Luca Signorelli sich haltend, durch die ungemein fleissige, fast ängstliche Ausführung deutlich den Büchermaler verrathen.

Bei einigen Malern der toscanischen Schule zeigt sich eine nähere Einwirkung der gleichzeitigen Sculptur, vornehmlich in einer schärferen, der Plastik verwandten Durchbildung des Nackten. Zu diesen gehört zunächst Andrea del Castagno (um 1450), dieser jedoch ein manieristisch herber und düsterer, wenig erfreulicher Künstler. Dann vornehmlich die beiden Bildhauer Andrea Verocchio und Antonio Pollajuolo, die ihre Erfolge im Fache der Sculptur auch auf die Malerei anzuwenden strebten. Das bedeutendste Gemälde des letzteren ist ein Martyrium des h. Sebastian, bisher in der Kapelle des Vorhofes von S. Annunziata zu Florenz, jetzt in der Nat.-Galerie zu London; andere in den Uffizien, darunter die zwei reizenden Bildchen des Hercules, der den Antaeus und die Hydra besiegt; ausserdem in verschiedenen Sammlungen zerstreut ungemein liebliche und sorgfältig vollendete Bilder, meist der Madonna mit dem Kinde, die gewöhnlich unter anderen Namen gehen etc. Das Hauptbild des Verocchio eine Taufe Christi in der dortigen Akademie. — Ein vorzüglicher Schüler des Verocchio im Fache der Malerei ist Lorenzo di Credi (1459—1537). In seinen früheren Bildern erscheint er der Weise des Meisters ziemlich nahe stehend, in späteren aber entwickelt sich ein ansprechend zartes, gemüthvolles Element, nicht ganz ohne Einfluss seines grösseren und freieren Mitschülers Leonardo da Vinci (von dem später). Hauptbilder von Lorenzo in den florentinischen Galerien, im Dom von Pistoja, im Louvre zu Paris und in den englischen Sammlungen.

An dieser Stelle ist ferner einzureihen der gelehrte Pier della Francesca aus Borgo S. Sepolcro. Er blühte um die Mitte des fünf-

zehnten Jahrhunderts und scheint sich zum Theil in Florenz, nach Masaccio, vorzüglich aber nach den Paduanern (s. unten) gebildet zu haben; als Meister der Perspektive stellt er sich gern die Aufgabe schwieriger Verkürzungen, die er aufs Glücklichste löst. Mit einer kräftigen lebensvollen Auffassung verbindet er die zarteste Abrundung, Feinheit des Tons und eine milde, harmonische Färbung. Seine meisten Werke sieht man in Borgo S. Sepolcro; vorzüglich bemerkenswerth ist hier das Freskobild einer Auferstehung Christi im jetzigen Magazin des Monte di Pietà, und eine Altartafel (Madonna als Mutter der Gnaden u. a.) im Oratorium des Hospitals. Die Sakristei des Doms zu Urbino besitzt von seiner Hand eine sehr vollendete Geisselung Christi, die Uffizien zu Florenz die trefflichen Bildnisse des Federigo di Montefeltro und seiner Gemahlin. Sein Hauptwerk aber sind die Fresken im Chore der Kirche von S. Francesco zu Arezzo. — Ihm eifert der Dominikaner Bartol. Corradini (Fra Carnevale) nach, dessen Hauptbild, eine Madonna mit dem Kinde, von Engelknaben begleitet, in der Brera zu Mailand. — Bedeutender war der Schüler des Piero, Luca Signorelli von Cortona (geb. um 1441, gest. nach 1524). Luca nahm die Richtung seines Meisters mit Energie auf und wandte sie, mit grossem Glück auf die eben berührte durchgebildete Darstellung des Nackten an; dabei waltet in seinen Werken der Schwung einer edeln und hohen Begeisterung, der ihnen eine ergreifende Wirkung auf den Sinn des Beschauers sichert. In solcher Weise sind schon die Hauptarbeiten seiner früheren Zeit, die von ihm gemalten Fresken der sixtinischen Kapelle zu Rom (Reise des Moses mit der Ziporah und die letzten Begebenheiten aus dem Leben des Moses), behandelt. Seine volle Kraft und Meisterschaft aber entfaltet er in den grossen Wandgemälden im Dome von Orvieto, in denen er das Ende der Welt (die Geschichte des Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies) darstellte.[1] Verschiedene andre Bilder seiner Hand sieht man in Cortona, namentlich ein feierlich schönes Abendmahl im Chore des Domes. Zu seinen spätesten Arbeiten gehören neun Fresken aus dem Leben des heil. Benedict, im Klosterhofe von Monte Uliveto maggiore, bei Buonconvento. Von seinen Altarbildern, die an Bedeutung jedoch seinen Fresken merklich nachstehen, ist wohl dasjenige in der Onofriuskapelle des Domes von Perugia (1484) das wichtigste. — Der hauptsächlichste Nachahmer des Meisters war Girolamo Genga.

Noch sind schliesslich ein paar Künstler der toscanischen Schule, dem Schlusse der in Rede stehenden Periode angehörig, zu erwähnen: **Pier di Cosimo (1441—1521), Schüler des Cosimo Roselli, auch er auf die Durchbildung des Nackten und eine weiche Modellirung bedacht, doch fehlt es ihm an Schönheitssinn, und seine Gestalten haben fast durchgehends zu kurze Verhältnisse. — Sodann Raffaellin del Garbo (1476 bis 1524), Schüler des Filippino Lippi, gleich Bastiano Mainardi und Lorenzo di Credi durch eine gemüthvoll weiche Auffassungsgabe ausgezeichnet, sofern er sich nicht einer ziemlich gedankenlosen Nachahmung seines**

[1] Umrisse bei della Valle, storia del duomo d'Orvieto.

Meisters überlässt. Anmuthige Werke seiner früheren Zeit im Museum zu Berlin. Später suchte er, doch ohne Glück, sich der freieren Richtung des 16. Jahrhunderts anzuschliessen.

Die Schule von Umbrien, welche der toscanischen im mittleren



Von den Fresken Signorelli's im Dom zu Orvieto.

Italien zur Seite steht, entwickelt sich unter verschiedenartigen Einflüssen, bei denen auch die der oberitalienischen Schulen in Betracht kommen. Wir wenden uns somit vorerst den letzteren zu.

§. 2. Die oberitalienischen Schulen. [1]

In der oberitalienischen Malerei des 15ten Jahrhunderts scheint ursprünglich — wie dies auch die Andeutungen verrathen, die uns über die dortigen Arbeiten des 14. Jahrhunderts vorliegen, — eine Richtung auf weichere Auffassung und Behandlung vorherrschend gewesen zu sein. Auf diese Kunstweise müssen deutsche und zwar besonders kölnische

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 67, A; 69.

Maler, die nicht blos in Venedig (vgl. S. 179 u. f.), sondern auch in Padua und an anderen Orten thätig waren, erheblichen Einfluss geübt haben.[1] Nunmehr tritt jedoch eine völlig entgegengesetzte Richtung ein, und zwar eine solche, die von dem Studium der antiken Sculptur und der Perspective ausgeht und damit einen oft herben Realismus verbindet. In der späteren Zeit des Jahrhunderts aber taucht jene ursprüngliche Richtung, obschon geläutert und umgebildet durch die ebengenannten Bestrebungen, wieder empor und gestaltet sich, je nach den verschiedenen Landestheilen oder nach den Eigenthümlichkeiten der Künstler, in verschiedener Weise, theils zart gemüthvoll, theils in weicher Sinnlichkeit, theils in einem heiter anmuthigen Spiele.

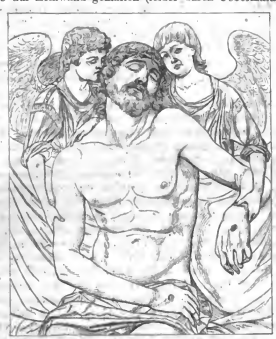
Der wichtigste Herd der malerischen Thätigkeit ist für die entscheidenden Jahrzehnde gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts Padua. Hier wurde bereits, im Zusammenhange mit der berühmten Universität, das Studium der Perspectivik nebst seiner malerischen Anwendung eifriger betrieben als selbst in Florenz; damit verband sich eine Art von Studium der antiken Sculptur, wobei man von der Idealität der Auffassung völlig absah, das Lebensprincip verkannte, aber dafür der Präcision der Darstellung und dem Reichthum des Dekorativen, sowie auch dem Costüm und den Gegenständen sich nach Kräften anschloss. In der Folge mag auch Donatello durch seinen Aufenthalt und seine Arbeiten diesem plastischen Hang der paduanischen Maler neue Nahrung gegeben haben.

Als Gründer der Schule wird Francesco Squarcione (1394 bis 1474) genannt, und von ihm erzählt, dass er eine bedeutende Sammlung von Denkmälern antiker Sculptur, behufs des künstlerischen Unterrichtes, angelegt habe, wofür er selbst eine Reise nach Griechenland machte. Sein Hauptverdienst scheint in diesem Unterricht bestanden zu haben; vielleicht das einzige ganz sichere Bild von ihm, mit ächter Namensbezeichnung, ist eine Madonna mit dem Kind, beim Grafen Lazzara in Padua, anmuthig in den Charakteren und von einer Durchbildung in den Formen, die auf den Einfluss seines grossen Schülers Mantegna hinweist.[2]

Der vorzüglichste Meister, der aus der Schule des Francesco Squarcione hervorgegangen, einer der edelsten und grossartigsten Künstler des 15. Jahrhunderts, ist Andrea Mantegna (1431 bis 1506), aus Padua, später zu Mantua thätig. Seine früheren Bilder haben freilich noch etwas Mühsames, Strenges und Herbes; sie erscheinen, dem einseitig plastischen Studium gemäss, noch mehr wie mit dem Meissel als mit dem Pinsel gefertigt; die Farbe ist trocken und unerfreulich; das Streben nach scharfer Ausprägung des Charakters führte ihn, wie Donatello, noch über die Grenze des Schönen und Edeln hinaus. Als eins der bedeutend-

[1] Selvatico in seinem Buche über Francesco Squarcione (Padua 1839) nennt einen Giovanni Teutonico, einen Girolamo und Niccolo von derselben Nation (1441), im folgenden Jahr einen Martino da Colonia und Rizo (Heinrich) d' Alemagna, ebenso Giovanni d' Alemagna, dann 1445 Bartolommeo d' Alemagna, u. s. w. — [2] Das andre Bild derselben Sammlung, ein hl. Hieronymus, mit vier einzelnen Heiligen, letztere auf Goldgrund, ist dagegen so alterthümlich, so trocken und reizlos, dass, wenn es wirklich von Squarcione's Hand, — in diesem Fall natürlich ein Jugendbild — eine bedeutende Kluft dazwischen liegt. — O. M.

sten Werke solcher Art ist u. a. das kostbare Altarbild mit dem h. Lucas und elf umherstehenden Heiligen (1453 angef.) aus S. Giustina in Padua, jetzt in der Brera zu Mailand, anzuführen. Später jedoch mildern sich diese Schroffheiten in sehr erfreulicher Weise; eine geläuterte Zeichnung und ein hoher würdiger Styl in der Composition, eine zartere Färbung und Modellirung, die schönste Vereinigung von Würde und Milde in den Charakteren, geben diesen Werken einen hohen Reiz. Im Allgemeinen lassen sich seine Gemälde in solche, deren Gegenstände unmittelbar der Antike entnommen sind, und in solche, welche dem Bereich der christlichen Anschauung angehören, unterscheiden. Als das umfassendste Werk von jenen ist eine Reihenfolge von 9 grossen, mit Wasserfarbe auf Leinwand gemalten (leider durch Uebermalung arg ent-



Pietà von Andrea Mantegna. Nach dem Original im Berliner Museum.

stellten) Bildern zu nennen, welche den Triumphzug Cäsars darstellen und sich gegenwärtig im Schlosse Hamptoncourt in England befinden; in ihnen verbindet sich eine tiefe Versenkung in den Sinn des Alterthums ungemein glücklich mit naiver Auffassung des Lebens. Noch manche kleinere Bilder schliessen sich dieser Richtung an; vorzüglich bedeutend, aufs Zarteste und Anmuthvollste durchgebildet, eine Darstellung des Parnasses im Pariser Museum. Hierher gehören auch, zum Theil, die Wandgemälde, mit welchen er (1474) den herzoglichen Palast zu Mantua schmückte, und von denen noch Einiges wohl erhalten ist. Unter den kirchlichen Gemälden seiner Jugendepoche ist zunächst ein grosser

Cyclus von Wandgemälden hervorzuheben, die von A. Mantegna und andern Schülern Squarcione's (Buono aus Ferrara, Ansuino aus Forli, und Niccolò Pizzolo) in der Kirche der Eremitani zu Padua, Kapelle der hh. Jakob und Christoph, ausgeführt sind und Geschichten der ebengenannten Heiligen enthalten. Dann, ebenfalls aus seiner früheren Epoche, das grossartige Altarwerk über dem Hauptaltare von S. Zeno zu Verona, wovon die Predellen sich im Louvre zu Paris und im Museum zu Tours befinden; eine Pietà (Christusleichnam zwischen zwei Engeln) im Berliner Museum, voll der tiefsten Empfindung und hohen Adels; die „Madonna della Vittoria" (1495) im Pariser Museum, ein Altarbild mit der Jungfrau und dem Kinde, verschiedenen Heiligen und dem knieenden Stifter (dem Marchese Gio. Fr. Gonzaga von Mantua), ein Werk von grossartiger Poesie und meisterlicher Vollendung; das kostbare Altarbild in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, mit der Anbetung der Könige, Beschneidung und Auferstehung, miniaturartig fein durchgeführt; u. a. m.

Andre Schüler des Fr. Squarcione erscheinen geringer; so Gregorio Schiavone, sehr zierlich im Einzelnen, aber manierirt, unschön, selbst barock in den Hauptsachen (Altarbild in der Nat.-Galerie zu London). Ihm verwandt erscheint Marco Zoppo von Bologna ebendort in einem Bildchen des h. Dominicus aus der Sammlung Costabili zu Ferrara; weniger gelungen die thronende Madonna mit zwei Heiligen (1471) im Museum zu Berlin. — Sodann findet eine bedeutende Einwirkung der paduanischen Schule auf eine Anzahl ferraresischer Künstler statt, womit sich indess andre Einflüsse toskanischer Meister kreuzen, so dass die Schule von Ferrara schon zeitig zu einer Verschmelzung verschiedener Richtungen gelangt. Ueber Stefano da Ferrara ist nichts Gewisses zu sagen, da die in Ferrara ihm zugeschriebenen Bilder eine spätere Hand zeigen.[1] Sodann gehört hieher Galasso Galassi, der Meister und Vorgänger des Cosimo Tura, gen. il Cosmè. Bei letzterem tritt ein den Ferraresen eigener phantastischer Zug hervor, der sich bisweilen ins Ueberladene und Geschmacklose verirrt. Eins seiner besten Bilder bei Sir Charles Eastlake in London; andres in der Sammlung Costabili zu Ferrara; zwei treffliche Orgelflügel (ehemals), im Dom daselbst. Ausserdem ebendort beträchtlich manierirte Fresken im Pal. Scandiana (Schifanoja).[2] Ungleich bedeutender ist Francesco Cossa, der in Bologna thätig war, und von dem die dortige Pinakothek ein grossartiges Altarbild der Madonna in throno mit dem hl. Johannes, dem hl. Petronius und dem knieenden Stifter v. J. 1474 besitzt. Aus seiner Schule ging Lorenzo Costa hervor, ein liebenswürdiger Meister, der bei einer grossen Gabe der Aneignung in seiner Jugend dem Mantegna und noch mehr dem Tura folgt (ein S. Sebastian in der Sammlung Costabili zu Ferrara), in

[1] In der Brera zu Mailand schreibt man ihm zwei grosse Altarbilder zu, darunter das eine von hoher Schönheit und Grossartigkeit. Es scheint aber nicht vor 1480 entstanden und hält die Mitte zwischen Mantegna und Lor. Costa in seiner schönsten Weise. — O. M. — [2] Viel edler, meisterlich bestimmt in den Formen, von grosser Naturwahrheit und von trefflicher Färbung erscheint der zweite, sicher von Pier della Francesca angeregte Meister, der dort gemalt hat, und den ich als den älteren Ercole di Ferrara bezeichnen möchte. O. M.

seiner mittleren Zeit sich auffallend an Francia und dann an Perugino anlehnt. — Dann gehört zu den Nachfolgern der paduanischen Schule Melozzo da Forlì, welcher zugleich als Schüler des Pier della Francesca bezeichnet wird. Sein Hauptwerk war eine Darstellung der Himmelfahrt Christi (1472), in SS. Apostoli zu Rom, an der Decke einer Kapelle gemalt; bei dem Umbau der Kapelle wurden einige Stücke desselben, die sich durch die kühne Zeichnung verkürzter Gestalten, durch höchst naturgetreue Formenangabe und durch grossartige Schönheit und Grazie auszeichnen, in den Palast des Quirinals und in die Sakristei der Peterskirche gebracht. Ein andres Frescobild, die Ernennung Platina's zum Bibliothekar durch Sixtus IV. vorstellend, in der Galerie des Vaticans, ist merkwürdig hart und scharf in den Formen, dabei von trüber Färbung.

Auch in der Lombardei,[1] vornehmlich in Mailand, fand die paduanische Schule mannigfache Nachfolge. In diesem Betracht sind zu nennen: Vincenzo Foppa der ältere, (gest. 1492) aus Brescia (Martyrium des h. Sebastian in der Galerie der Brera zu Mailand, aus seiner späteren Zeit; vom Jahr 1456 dagegen das beste von ihm bekannte Werk, eine kleine Kreuzigung in der Akademie von Bergamo; ausserdem zahlreiche Wandgemälde in einem Saale des ehemal. Klosters S. Barnaba zu Brescia (jetzt Druckerei). Sein Einfluss auf die Schulen seiner Vaterstadt, von Mailand, Crema und Treviglio war bestimmend; so war er auch der Lehrer der beiden Hauptmeister von Treviglio, Bernardino Buttinone und Bernardino Zenale, welche im Jahr 1507 in der Pfarrkirche zu Treviglio ihr Hauptwerk, eine grosse, zusammengesetzte Altartafel, früher aber in S. Pietro in Gessate zu Mailand einen Cyclus von Fresken (in der zweiten und dritten Kapelle links) ausführten. Buttinone's bestes bekanntes Bild ist eine kleine überaus zierlich durchgeführte Madonna mit Heiligen und Engeln auf Isola Bella. Weniger selten, manchmal bezeichnet, häufig aber verkannt, sind die Bilder von Zenale.[2] — An jenen gemeinsamen Arbeiten dieser beiden Künstler scheint auch der Maler und Baumeister Vincenzo Civerchio aus Crema Theil zu haben, der bis gegen 1535 thätig war und mit Unrecht als ihr Lehrer angesehen wird. Ausser seinen Fresken in Palazzolo ist eins seiner Hauptwerke eine Pietà in S. Alessandro, dann ein ähnliches, fälschlich dem Giov. Bellini zugeschriebenes Bild in S. Giov. Evang., zu Brescia; Andres von ihm in Crema. — Als Nachfolger des Zenale endlich ist noch der sehr schwache Bernardino dei Conti zu nennen, als Nachfolger Foppa's Fioravante Ferramola (Verkündigung über dem Hauptportal der Kirche del Carmine zu Brescia).

Von dem vorzüglich gerühmten Thiermaler Michelino, sowie von Agostino di Bramantino (?), dessen ganze Existenz zweifelhaft, kennt man nichts Sicheres; ebensowenig von den im Mailändischen ausgeführten

---

[1] Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Kunstblatt, 1838, No. 66, ff. — [2] Das grosse schöne Bild mit der Familie des Lodovico Sforza in der Brera zu Mailand wird ihm mit Unrecht zugeschrieben. — O. M.

Gemälden seines Schülers im Fache der Malerei (?), des berühmten Baumeisters Bramante. Dagegen ist Manches von dem Schüler des letzteren, Bartolommeo Suardi, der ebenfalls den Beinamen Bramantino führt, erhalten. Die Blüthe des letzteren reicht zwar bereits beträchtlich in das 16. Jahrhundert hinüber (er lebte noch 1529), doch haben seine Werke noch vorherrschend das Gepräge des früheren; er ist ein Künstler von grossem Talent, besonders was die Durchbildung der Modellirung betrifft, strebt aber mehr nach dem Auffallenden, als nach Einfachheit und Schönheit. Ein Hauptwerk seiner Hand ist die (verstümmelte) Pietà über dem Eingang der Kirche S. Sepolcro zu Mailand; Andres sieht



Borgognone's Krönung der Maria in S. Simpliciano zu Mailand.

man in der Brera daselbst. Als der liebenswürdigste Künstler der Schule von Mailand ist Ambrogio di Fossano, genannt Borgognone, zu nennen, der durch Zenale Lehre und Anregung empfing. Aus den Werken dieses höchst anziehenden Künstlers verschwindet der paduanische Styl bereits und es tritt dafür jene ursprüngliche Weichheit, verbunden mit dem Ausdruck einer höchst liebenswürdigen Milde und Sanftmuth, einer jungfräulichen Reinheit und Innigkeit, hervor. In der Karthause bei Pavia ist von ihm eine bedeutende Anzahl von Fresken und Altar-

tafeln gemalt, namentlich ein schönes Altarblatt mit der Darstellung des gekreuzigten Heilandes (1490); andre seiner Werke sieht man in mailändischen Kirchen, in S. Ambrogio, in S. Simpliciano, in S. Eustorgio; zwei ausgezeichnete Tafeln im Museum zu Berlin. — Noch gehört hieher ein andrer Mailänder Künstler, vom Ende des 15. Jahrhunderts, Giov. Donato Montórfano, ein Schüler Foppa's, von dem man im Refektorium von S. Maria delle Grazie zu Mailand, dem Abendmahl Leonardo's gegenüber, das gut erhaltene grosse Freskobild einer figurenreichen dramatisch bewegten Kreuzigung vom J. 1495 sieht.

Gleichzeitig entwickeln sich die Anfänge der Schulen von Cremona und Pavia, in ersterer der bedeutende Fazio Bembo di Val d'Arno, der im J. 1464 an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino zu Cremona die lebensgrossen knieenden Bildnisse des Francesco Sforza und seiner Gemahlin Bianca Visconti in einer dem Pier della Francesca und Melozzo da Forlì verwandten Weise malte. Ihm folgen Boccaccio Boccaccino, Tommaso de Aleni, genannt il Fadino, Altobello Melone u. A. — In Pavia Pier Francesco Sacchi, von dem ein Gekreuzigter vom J. 1514 in Berlin, ein Bild vom J. 1516 im Louvre zu Paris. Aelteres zum Theil in Genua, Savona u. s. w. Ferner Lorenzo di Pavia (Bild vom J. 1513 im Louvre) n. a. m.

Bei andern lombardischen Meistern, deren Blüthe um den Schluss des 15. Jahrhunderts fällt, tritt die Richtung auf tiefere Gemüthlichkeit und Innigkeit des Ausdruckes noch mehr, im Einzelnen hie und da mit starker Uebertreibung, oft aber auch auf sehr bedeutsame Weise hervor. So bei Giovanni Massone von Alessandria und Francesco Bianchi Ferrari (genannt il Frari, gest. 1508) von Modena. Von jedem dieser Meister sieht man ein treffliches Altarwerk im Pariser Museum.[1] — So auch bei den Werken des Piemontesen Macrino d'Alba (um 1500); — Hauptwerk vom J. 1496 in der Certosa bei Pavia; mehreres in der Galérie von Turin; ein Bild im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.; — der Mazzuoli, besonders des Filippo Mazzuoli, zu Parma; von letzterem sind u. a. einige Bildnisse in der Brera zu Mailand, im Pal. Doria zu Rom und im Museum von Neapel vorhanden, von herbem Realismus aber tiefem Ausdruck und tüchtig in der Zeichnung. — Als die vorzüglichsten Meister dieser Richtung erscheinen jedoch die Brüder Albertino und Martino Piazza von Lodi. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, Albertino ist der ältere und mehr alterthümliche, Martino der jüngere, mehr ausgebildete und genialere; die Theile ihrer Werke, die dem letzteren zugeschrieben werden müssen, entwickeln mehrfach eine Schönheit und Anmuth, welche der vollendeten Meister des 16. Jahrhunderts würdig sind. Ihre vorzüglichsten Arbeiten sind: das Altarwerk in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi (Kapelle des h. Antonius); das in der Kirche S. Agnese zu Lodi; und vornehmlich das des Hauptaltars der Kirche dell' Incoronata zu Castione oder Castiglione, drei Stunden von Crema belegen.

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 420.

In Venedig wurde, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Richtung der paduanischen Schule mit grosser Entschiedenheit zunächst von Bartolommeo Vivarini aufgenommen. Ein jüngerer Bruder des früher genannten Antonio Vivarini, steht er gegen das alterthümliche, aber zu einer weichen und schmelzenden Anmuth durchgebildete Streben desselben in völligem Widerspruch; seine Zeichnung ist scharf und streng, in der ganzen Einseitigkeit der Paduaner, seine Färbung nicht immer erfreulich; dagegen führt er eine lebenvolle Charakteristik in die venetianische Kunst ein, auch fehlt es ihm im Einzelnen nicht an einer höheren Würde. Das früheste von ihm bekannte Bild vom J. 1450 in der Pinakothek zu Bologna hat er gemeinschaftlich mit seinem Bruder Antonio ausgeführt. Andre Werke seiner Hand sind in den Kirchen und Sammlungen von Venedig (S. M. de' Frari, S. Giov. e Paolo, Akademie etc.) nicht selten. — Aehnlich, zuweilen noch härter, dabei aber durch den Reichthum der Beiwerke, durch das Bedeutsame, Charaktervolle seiner Gestalten, das nur zuweilen in Verzerrung ausartet, höchst anziehend, erscheint der sicher in der Schule von Murano gebildete Carlo Crivelli, dessen farbenglühende Hauptbilder in der Brera zu Mailand vereinigt sind. Andres von ihm in Ascoli (Madonna mit Heiligen in der Kathedrale; ebendort ein Christus am Kreuz; in S. Gregorio eine Madonna v. J. 1471.)[1] — Luigi Vivarini, ein jüngerer Meister der Familie dieses Namens, entwickelt sich dagegen aus derselben Richtung heraus bereits zu einer freieren Anmuth. (Bilder in S. Maria de' Frari und in der Akademie).[2] Bei Fra Antonio da Negroponte erscheint der Styl ebenfalls durch Milde gemässigt. (Hauptbild in S. Francesco della Vigna.)

Indess ward jene einseitige Aufnahme der paduanischen Bestrebungen in Venedig bald auf erfreuliche Weise gemildert und zu einer neuen und eigenthümlichen Entwickelung durchgebildet. Ohne Zweifel haben zu diesem Umschwung wieder Einwirkungen mannigfacher Art beigetragen. Der Einfluss des Gentile da Fabriano, der mit dem alten Jacopo Bellini eng befreundet war, ist nicht gering anzuschlagen. Besonders aber übte einen wesentlichen Einfluss, wie es scheint, der Zustand der damaligen flandrischen Malerei aus; wir sind einer solchen Wirkung bereits bei den Florentinern begegnet, in Venedig tritt derselbe viel unmittelbarer und auffälliger hervor. Als Träger desselben erscheint hier ein besondrer Meister, Antonello von Messina, der sich gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts nach Flandern zu Johann van Eyck, dem Hauptmeister der dortigen Schule, begeben und bei ihm ausgebildet hatte, und der sich nachmals in Venedig niederliess. Er brachte mit sich jene liebevolle, auf eine Art von Illusion berechnete Behandlung aller derjenigen Umgebungen des Lebens, welche die flandrischen Künstler in den Bereich der bildlichen Darstellung zu ziehen für gut fanden; zugleich aber auch

[1] In Ascoli thätig war auch ein Schüler Crivelli's, Pietro Alamanni, von welchem in S. Giacomo daselbst eine Madonna mit Heiligen, in S. Maria della Carità ebenfalls eine Madonnentafel vom Jahr 1489; ähnliche Bilder in S. Croce, S. Angelo Custode und S. Domenico, wo der Maler sich als Schüler Crivelli's bezeichnet; vergl. Schulz, Unteritalien. — [2] Ein kostbares Bildchen seiner Hand in der Pinakothek zu München wird dort Mantegna genannt. — O. M.

das technische Mittel, das zu solcher Behandlung nöthig war und dessen die italienische Kunst bis dahin noch entbehrt hatte, — die vervollkommnete Malerei mit Oelfarben. Doch nahm man diese Dinge mit freiem Sinn und ohne sich der besonderen Gefühlsrichtung der flandrischen Meister näher anzuschliessen, auf; Antonello selbst, der in früheren Werken völlig als Schüler des Johann van Eyck erscheint, trägt in seinen späteren Bildern ein durchaus unabhängiges Gepräge, übereinstimmend mit den folgenden Meistern der venetianischen Kunst. Hiefür geben besonders



Madonna von Antonello da Messina. Nach dem Original des Berl. Mus.

die, inschriftlich beglaubigten Gemälde, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, Zeugniss: ein Portrait vom Jahre 1445, und diesem gegenüber ein hl. Sebastian vom Jahre 1478 und eine Madonna. Sodann das vorzügliche kleine Bildchen der Kreuzigung im Museum von Antwerpen, mit Name und etwas undeutlicher Jahrzahl 1455 (?). Anderweitig sind ächte Bilder von Antonello selten; als ein wichtiges Beispiel

mag hier noch ein Bild des Christusleichnams mit drei Engeln, in der k. k. Galerie zu Wien, genannt werden.[1]

Unter solchen Umständen bildete sich die venetianische Malerei in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts zu hoher Anmuth aus. Vieles blieb, für das Aeussere der Darstellung, von den Paduanern beibehalten, namentlich ein gewisses antikisirendes Element in der räumlichen Anordnung der Altarbilder, in der Darstellung der Engel als nackter Flügelknaben u. dergl. Von den Niederländern nahm man jene lebenvollere Behandlung der Nebendinge, namentlich des landschaftlichen Theiles der Gemälde, auf, und man führte diese Gegenstände zumeist in einer Weise aus, dass die Darstellung dramatisch-historischer Vorgänge bereits in das Gebiet des sogenannten Genre hinüberstreifen musste. Die Schule offenbart ihren Genius schon ganz vollständig, indem sie den Hauptnachdruck auf die Darstellung eines schönen, glücklichen und würdevollen Daseins legt und hiedurch nicht sowohl einen himmlischen, als einen festlich-idealen oder froh-gemüthlichen Eindruck hervorbringt. Auch ihre blühende, wenn auch oft noch spielende Färbung trägt hiezu wesentlich bei. — Die Kirchen und Sammlungen Venedigs enthalten die wichtigsten Beispiele der damaligen Schule; ausserhalb bietet besonders das Berliner Museum eine bedeutende Folge werthvoller und zumeist durch Inschrift beglaubigter Bilder dar.

Der vorzüglichste Meister dieser Schule, in dessen Bildern sich die ebengenannten Eigenschaften auf die anziehendste Weise spiegeln, ist Giovanni Bellini (1426—1516). Seine erste Bildung verdankt er der Schule von Murano; dann ging er mit dem Vater früh nach Padua, wo sein Schwager Mantegna so mächtig auf ihn wirkte, dass seine früheren Bilder häufig für Mantegna gelten. Der Ausdruck, bald eines milden Ernstes, bald einer kindlich stillen Heiterkeit, macht ihn ungemein liebenswürdig. Hauptwerke von ihm in den Sakristeien der Kirchen S. M. de' Frari (1488), und del Redentore, in S. Giovanni e Paolo, in S. Zaccaria (1505), in S. Salvatore (Christus in Emmaus feierlich und grossartig, dabei von vollendeter Farbenpracht), in S. Giovanni Chrisostomo (1513), in den genannten Sammlungen, im Dom zu Traù in Dalmatien (1489) u. s. w. — Der ältere (?) Bruder des Giovanni, Gentile Bellini (1421 oder 1427—1501), hat eine etwas mehr alterthümliche Richtung und geringere Tiefe des Charakters. (Akademie von Venedig und Brera von Mailand.) — Ein trefflicher Meister, der dem Gio. Bellini zur Seite steht, doch um ein Weniges mehr zur Richtung des Bartolommeo Vivarini hinneigt, ist Marco Basaiti. (Akademie und S. M. de' Frari zu Venedig.)

Eine grosse Menge von Schülern und Nachfolgern schloss sich an Giovanni Bellini an; einige von diesen, wie Giorgione und Tizian, ent-

[1] Ueber Antonello s. deutsches Kunstbl. 1851, S. 421. — Antonello's Bilder sind häufig verkannt: so findet sich ausser einem bezeichneten Männerbildniss von grösster Schönheit und Vollendung in der Sammlung des verstorbenen Grafen Pourtalès zu Paris, und einem andern im Besitz des Marchese Trivulzi in Mailand, ein gänzlich verkanntes im Pal. Corsini zu Florenz, ebenso im Pal. Borghese zu Rom und beim verstorbenen Grafen Lochi bei Bergamo. — O. M.

falteten sich freier und grossartiger und bilden die bedeutendsten Meister der folgenden Periode; bei weitem die Mehrzahl blieb jedoch der Richtung des Bellini getreu. Diese erscheinen theils in einer zarteren, theils in einer ernsteren und strengeren Eigenthümlichkeit. Obenan steht der

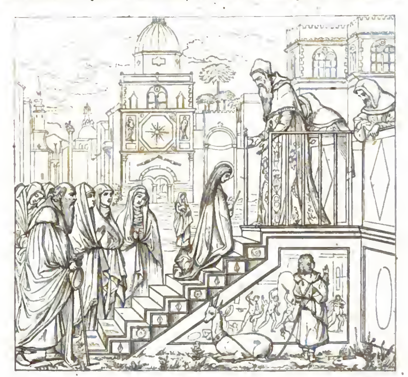


Madonna von Giov. Bellini in der Akademie von Venedig.

liebenswürdige und farbenprächtige Cima da Conegliano (sein frühestes bekanntes Bild eine thronende Madonna v. J. 1489 im städtischen Museum zu Vicenza; andre Bilder in der Akademie zu Venedig, der Brerá zu Mailand, den Museen zu Parma, Berlin, Paris, der Nationalgalerie zu London). Dann Vincenzo Catena, dessen Hauptwerk, die h. Christina, vom Wassertod errettet, in S. Maria Mater domini; ferner Rocco Marcone und Giammaria Pennacchi aus Treviso; die Gruppe der Udinesen: Martino da Udine, Pellegrino da San Daniele und andre; die bedeutenderen Bergamasken Girolamo und sein Bruder Francesco Rizzo di S. Croce (von denen viel in Kirchen und Galerieen); Andrea Previtali, der später bergamaskische Einflüsse aufnahm; Cristoforo Caselli aus Parma und der Ravennate Niccolò Rondinelli; Pierfrancesco Bissolo, Andrea Cordele Agi, Vittore Belliniano, Marco Bello, Aloys Turnolo, Pietro degl' Ingannati u. s. w.[1]

[1] Unter die Schüler Giov. Bellini's ist noch mit grosser Wahrscheinlichkeit

Abweichend erscheint Vittore Carpaccio, im Anfange des 16. Jahrhunderts blühend. Seine Darstellungen haben fast durchgehend jenes genreartige Gepräge; sie erscheinen als der Ausdruck eines lebhaften und heiter bewegten Volkslebens, das jedoch, nöthigen Falls, auch zu Ernst und Andacht gestimmt ist. Von ihm sind namentlich einige grössere Gemälde-Cyclen anzuführen; so eine Reihenfolge mit Bildern aus



Mariä Tempelgang von Vittore Carpaccio in der Brera zu Mailand.

der Geschichte der h. Ursula, in der Akademie von Venedig; eine andre aus dem Leben der h. Hieronymus und Georg (um 1507) in der Scuola di San Giorgio; so, in ähnlicher Reihenfolge, die Geschichte des h. Stephanus, die gegenwärtig zerstreut ist, (im Berliner und Pariser Museum, in der Mailänder Brera, u. s. w.; ein Altarblatt (1514) in S.

---

jener Jacopo de Barbaris zu rechnen, als Kupferstecher bekannt unter dem Namen des Meisters mit dem Schlangenstock („le maître au caducée"), von dessen Hand die Galerie zu Augsburg ein mit unglaublicher Schärfe und Zierlichkeit ausgeführtes Stillleben, mit Namen, Zeichen und der Jahreszahl 1504 versehen, besitzt. Eine hl. Familie in einer Landschaft, ebenfalls mit dem Namen des Künstlers, in den Händen eines Liebhabers zu Paris, zeigt besonders deutlich die Schule des Bellini und zugleich die Hinneigung zur nordischen Kunst. — O. M.

Vitale zu Venedig; andre im Dom und in S. Francesco zu Zara in Dalmatien.) — Ein trefflicher Zeitgenosse des Carpaccio, Benedetto Diana (vielleicht aus Crema), zeichnet sich durch grossartige Charaktere, kräftige Farbenwirkung und schöne breite Beleuchtung aus. Eine thronende Madonna mit vier Heiligen in der Akademie zu Venedig. Ebendort noch vier andre Bilder derselben Hand, theils dem Cima, theils dem Catena zugeschrieben. — Als Schüler des Carpaccio sind der ziemlich hölzerne Giovanni Mansueti und Lazzaro Sebastiani anzuführen. —

Die Künstler von Verona, die um den Schluss des 15. Jahrhunderts blühten, wurden auf gleiche Weise durch die Richtung des Andrea Mantegna und die des Giovanni Bellini bedingt. Minder bedeutend, wiederum noch scharf und streng, erscheint in solcher Weise Liberale von Verona (auch als Miniaturmaler bekannt). Sein Schüler ist Francesco Torbido, gen. il Moro. Durch einen sinnvollen Ernst und edlere Ausbildung wirken dagegen ungemein anziehend: Francesco Morone (Altarbilder in S. Anastasia, S. M. in Organo u. a. zu Verona, Andres im Berliner Museum) und der ihm eng verwandte Girolamo dai Libri (treffliche Bilder in verschiedenen veronesischen Kirchen, namentlich in S. Anastasia, S. Giorgio Magg. und S. Zeno, sowie in der dortigen städtischen Galerie). Der letztere wird zugleich als einer der ausgezeichnetsten Miniaturmaler seiner Zeit gerühmt. Ferner der auch als Kupferstecher bekannte Girolamo Mocetto, der aus Bellini's Schule hervorging (Altarbild in S. Nazaro e Celso zu Verona; grossartige Glasgemälde nach seinen Zeichnungen ausgeführt, in S. Giovanni e Paolo zu Venedig). — Ihnen reiht sich Bartolommeo Montagna von Vicenza an, ein tüchtiger Meister, durch grossartigen, bisweilen fast herben Ernst der Gestalten, bedeutende, entschieden ausgeprägte Charaktere und männliche Kraft der malerischen Behandlung und Zeichnung fesselnd. Ein Hauptbild vom J. 1499 in der Brera zu Mailand; Andres in den Kirchen und dem städtischen Museum zu Vicenza. — Sein Nachahmer Giovanni Buonconsiglio, genannt il Marescalco, von dem Einiges in Venedig, das Hauptwerk aber in S. Rocco zu Vicenza, ist zwar etwas hart, aber nie unbedeutend. — Zeitgenossen dieser Meister sind Giovanni Speranza, Marcello Fogolino, Francesco Verla u. a.

§. 3. Die umbrische Schule.

Die umbrische Schule,[1] die ihren Hauptsitz in Perugia hat, erscheint für die italienische Malerei des 15. Jahrhunderts in einer ungefähr ähnlichen Richtung, wie für die Zeit des 14. Jahrhunderts die Schule von Siena. Auch sie hat es vorzugsweise mit dem Ausdruck religiös schwärmerischer Gefühle, die sie gern in eine zarte und anmuthvolle Form kleidet, zu thun. Gleichwohl ist auch bei dieser Schule zu bemerken, wie sie aus der allgemeinen Sinnesrichtung, welche dem 15. Jahrhundert eigen ist, und unter verschiedenartigen Einflüssen sich erst allmählig zu ihrer Eigenthümlichkeit herausgebildet hat.

[1] Vergl. Passavant, Rafael von Urbino etc. I. Anhang b. — Denkmäler der Kunst, T. 70.

Auf die Erweckung jener schwärmerischen Gefühlsweise scheint zunächst die Schule von Siena selbst einen nicht unerheblichen Einfluss ausgeübt zu haben. Namentlich waren es der Aufenthalt des Sienesers Taddeo di Bartolo in Perugia und die von ihm daselbst hinterlassenen Werke, was hiezu den Anlass gab. An verschiedenen umbrischen Orten, besonders zu Assisi, sieht man Malereien, welche eine mehr oder weniger bestimmte Nachfolge des Taddeo erkennen lassen. In Assisi sind in diesem Betracht besonders die Wandmalereien an dem Kirchlein S. Caterina (oder S. Antonio di Via Superba) hervorzuheben; an der Aussenseite des Kirchleins rühren dieselben von Martinello (1422), im Inneren von Matteo di Gualdo und Pietro Antonio di Fuligno, von denen der letztere die meiste Bedeutung haben soll, her.[1] — In einer, auf gewisse Weise verwandten Richtung waren auch die Bestrebungen der benachbarten ankonitanischen Mark, namentlich die des Gentile da Fabriano, nicht ohne Einfluss. So erkennt man ziemlich bestimmt in dem Benedetto Buonfigli von Perugia (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) einen nur härter realistischen Nachfolger des Gentile. Sein Hauptwerk ist eine Anbetung der Könige in S. Domenico zu Perugia; Anderes von ihm an andern Orten derselben Stadt (besonders Freskomalereien im Palazzo Pubblico, Kapelle der Prioren, jetzt Vorsaal des Delegaten, begonnen seit 1454).

Für eine strengere Durchbildung der Form waren, wie sicher anzunehmen, Einflüsse von Seiten der toscanischen Schule (zunächst besonders durch Pier della Francesca vermittelt), vornehmlich aber von Seiten der oberitalienischen Kunst wirksam. In diesem Betracht sind namentlich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo anzuführen, welche in mehrfacher Beziehung an die Gemälde des Mantegna, auch des Bart. Vivarini erinnern. Von ihm finden sich mehrere Tafeln in der Sakristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (1487); ein treffliches Madonnenbild im Palazzo Pubblico (über der Eingangsthür im Saal des Cadastro nuovo); ein andres in einer Seitenkapelle von S. Agostino.

Gleichzeitig indess mit den ebengenannten, und auf eine bedeutsame Weise, kündigt sich das selbständige Streben der umbrischen Schule in den Werken des Niccolo Alunno von Fuligno an. Aus der alterthümlichen Behandlungsweise der Sieneser geht dieser Meister allmälig zu einer volleren Durchbildung über. Ohne eine schöpferische Erfindungsgabe zu besitzen, wusste er seinen Gestalten doch etwas Gemüthliches, allgemein Ansprechendes, — seinen Frauen- und Engelsköpfen eine ungemeine Zartheit, seinen männlichen Gestalten zuweilen einen ergreifenden Ernst zu geben. Vorzüglich bezeichnend ist aber das Dramatische seiner Compositionen, die leidenschaftliche Bewegung seiner Gestalten, die im Ausdruck der Gemüthserregung nicht selten das Maass überschreiten. Zu seinen früheren Werken gehören der Hauptaltar in der Franciskanerkirche zu Diruta (zwischen Perugia und Todi; — vom

[1] Ueber diese Anfänge der umbrischen Schule sind die Nachrichten und Untersuchungen sehr ungenügend. Wir lassen daher einstweilen diese Punkte auf sich beruhen.

Jahr 1458); ein Altar in der Brera von **Mailand** (1465), aus demselben Jahr ein bezeichnendes Doppelbild in der Kunsthalle zu **Karlsruhe**; eine Darstellung der Verkündigung, voll hoher Anmuth, in S. Maria Nuova zu **Perugia** (1466). Andere im Castell von S. **Severino** (1486), in S. Francesco zu **Gualdo** (1471), in der Pinakothek zu **Bologna**, ehemals im Hospital zu Arcevia bei Fuligno (1482), in der Hauptkirche von **Nocera** (1483, wiederum höchst bedeutend), ein treffliches Triptychon (1487) mit der Kreuzigung und andern Scenen der Passion in S. Chiara zu **Aquila**,[1] in S. Niccolo zu **Fuligno** ein reiches Altarwerk von 1492, wovon die Predella in sechs Abtheilungen mit der Inschrift im Louvre zu **Paris**; in la **Bastia** bei Assisi (1499, bereits von untergeordnetem Werth); u. a. m.

Vorzüglich unter dem Einfluss dieses Niccolo Alunno scheint der Hauptmeister der umbrischen Schule seine erste Ausbildung empfangen zu haben: **Pietro Vannucci** aus Castello della Pieve, gewöhnlich **Pietro Perugino** genannt, (geboren, nach der gewöhnlichen Annahme, im J. 1446, gest. 1524). Später begab er sich nach Florenz, zu Andrea Verocchio, und eignete sich hier jene freie, auf naturalistischer Auffassung begründete Durchbildung der Form an, in welcher die Florentiner ausgezeichnet waren. Einige Arbeiten seiner mittleren Periode geben dafür ein charakteristisches Zeugniss; so eine Anbetung der Könige in S. Maria Nuova zu **Perugia**, und mehr noch ein Wandbild, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus vorstellend, in der sixtinischen Kapelle zu **Rom**, ein Werk, das den dortigen Malereien des Ghirlandajo sehr nahe steht. (Andere seiner Fresken in der sixtinischen Kapelle wurden nachmals heruntergeschlagen, um für Micholangelo's jüngstes Gericht Raum zu gewinnen.) — Doch blieb Perugino bei dieser florentinischen Richtung nicht stehen; er kehrte zu seiner heimathlichen Sinnesweise zurück und schuf nunmehr, auf dem Grunde einer freier entwickelten Meisterschaft, eine grosse Reihe von Werken, die ebenso anmuthvoll und zart in der Form und von einer durchsichtigen blühenden Färbung sind, wie sie das Gepräge eines ungemein liebenswürdigen, innigen und schwärmerisch angeregten Gefühles tragen. Dem letzten Jahrzehent des 15. Jahrhunderts gehören die schönsten Werke dieser Art an. Da die Mehrzahl von ihnen mit der Jahreszahl bezeichnet ist, so können wir sie auch hier in übersichtlicher Folge namhaft machen. Zunächst eine Reihe von Altarbildern: Eine Verehrung des Christkindes in der Villa Albani zu **Rom** (1491); ungefähr gleichzeitig eine Madonna mit zwei Engeln und zwei weiblichen Heiligen, aus der Sammlung des Königs der Niederlande in's **Louvre** übergegangen; eine thronende Madonna mit Heiligen in den Uffizien zu **Florenz** (1493); gleichzeitig ein ähnliches Bild in der k. k. Galerie zu **Wien**; ein ähnliches prachtvolles Bild in S. Agostino zu **Cremona** (1494); eine Kreuzabnahme und eine Madonna, das Kind anbetend, in der Galerie Pitti zu **Florenz** (1495); gleichzeitig eine Madonna mit Heiligen in der Gal. des Vaticans zu **Rom**; ein grosses Altarwerk aus S. Pietro maggiore in **Perugia** (1495 und 1496, gegenwärtig zerstreut:

[1] Schulz, Unteritalien, II. S. 69.

fünf Halbfiguren von Heiligen in der Sakristei derselben Kirche, drei andere in der Galerie des Vaticans, das Hauptbild mit der Himmelfahrt Christi im Museum von Lyon, die Bilder der Predella in der Gemäldegalerie zu Rouen); eine Madonna mit Heiligen in S. Maria nuova zu Fano (1497 und in derselben Kirche eine noch vorzüglichere Verkündigung von 1498); eine Madonna in S. Pietro Martire bei S. Domenico zu Perugia (1498). Diesen Bildern schliesst sich noch ein höchst werthvolles, die Erscheinung der Madonna bei dem h. Bernhard, aus S. Spirito zu Florenz, in der Pinakothek von München, an. — Dann folgt (1500) ein Cyclus von Frescobildern im Collegio del Cambio zu Perugia, einige biblische Scenen, Propheten, Sibyllen, Helden der Vorzeit, allegorische Figuren u. dergl. vorstellend; und neben diesen ein schönes



Madonna, von Perugino, in der Galerie Pitti zu Florenz.

Frescobild der Geburt Christi in S. Francesco del Monte bei Perugia. — Daran schliessen sich ferner: eine Madonna mit Heiligen in der Akademie von Florenz (1500); die Heiligen am Hauptaltare von S. Francesco del Monte bei Perugia (1502); der Hauptaltar in S. Agostino zu Perugia (1502); sodann ein aus der Certosa von Pavia stammendes Altarwerk, dessen Haupttheile aus der Sammlung des Herzogs Melzi in die Nationalgalerie zu London übergegangen sind (wahrscheinlich 1503 entstanden), und eine Anbetung der Könige, Wandbild zu Castello della Pieve, Kapelle der Brüderschaft S. Maria de' Bianchi. — Nach dieser Zeit, etwa seit 1504, zeigt sich jedoch in Perugino's Bildern der Beginn einer flüchtigeren Behandlung, einer bequemen Wiederholung der Motive, und in den späteren Jahren geht diese oberflächlichere Manier in ein

handwerksmässiges Wesen über; Perugino bildet die Typen eines innerlich bewegten Gefühles äusserlich conventionell nach und bringt somit, in den hiehergehörigen Werken, eine sehr unerfreuliche Wirkung hervor. So u. A. der h. Sebastian in S. Francesco zu Perugia (1518) und ein Freskobild der Pietà (1521) im Dom von Spello.

An Perugino schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Gehülfen und Schülern an, welche seine Darstellungsweise mit grösserem oder geringerem Talent aufnahmen. Manche von diesen gingen in späterer Zeit jedoch zu jener frei ausgebildeten Richtung der Kunst über; unter ihnen der vorzüglichste Zögling Perugino's, Rafael Santi, dessen höhere Entwickelung zugleich auf die seiner Schulgenossen mannigfach nachwirkte. (Von den Werken, die er in der Richtung des Perugino geliefert hat und die zu den anmuthigsten Blüthen der umbrischen Schule gehören, wird weiter unten, bei der Betrachtung seiner selbständigen Thätigkeit, die Rede sein.) Nächst Rafael sind hier vornehmlich hervorzuheben: Andrea di Luigi aus Assisi, genannt l'Ingegno, mehr Gehülfe und Mitstrebender als Schüler des Perugino, dem letzteren sehr verwandt, doch mehr monoton im Gefühle; eigen ist ihm eine grössere Derbheit in der Kopfbildung seiner Gestalten. Als Hauptwerke, die man ihm mit Wahrscheinlichkeit zuschreibt, sind zu nennen: eine sehr ausgezeichnete Madonna in der Kapelle des Conservatoren-Palastes auf dem Kapitol zu Rom; eine ganz ähnliche über dem Thor S. Giacomo zu Assisi; ein kleines Madonnenbild im Kloster S. Andrea zu Assisi und eine grosse h. Familie im Louvre. — Bernardino di Betto aus Perugia, genannt il Pinturicchio, ebenfalls mehr Gehülfe als Schüler; dem Perugino an Zartheit und Innigkeit sehr nahe stehend, verfällt er doch häufig, zumal in späterer Zeit, in oberflächliche Manier. Zu seinen besseren Arbeiten gehören zunächst mehrere Fresken in Rom: in einer Kapelle von S. M. Araceli (Geschichte des h. Bernardin von Siena) und diejenigen im Dom von Spello. (Geringer sind diejenigen in S. Maria del Popolo und in den Zimmern des Appartamento Borgia, im Vatican, letztere jedoch durch ungemein prachtvolle Arabesken anziehend). Dann ein höchst vollendetes Madonnenbild in der Sakristei von S. Agostino zu San Severino und die Tafeln eines ähnlich gediegenen Altarwerkes in der Akademie von Perugia. Ein umfangreiches und sorgfältiges Werk sind sodann die Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II. in der Libreria des Domes von Siena, darunter zwei nach Zeichnungen Rafaels ausgeführt (um 1503).[1] — Mit Pinturicchio ist öfters sein unbedeutenderer Landsmann Bernardino Perugino (malte von 1498—1524) verwechselt worden, von welchem das Louvre zu Paris ein aus S. Francesco zu Perugia stammendes Bild besitzt.[2] — Sehr bedeutend ist ferner Giovanni, genannt lo Spagna (der Spanier); mehrere Arbeiten seiner Hand, die sich zu Trevi vorfinden (namentlich in und an S. Martino,

[1] Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena. — [2] Vergl. O. Mündler, Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Louvre. p. 167.

1512 und die ausgezeichneten beiden Heiligengestalten in der Madonna delle Lagrime), sowie ein Altarblatt in S. Francesco zu Assisi (1516), ferner im Pal. Pubblico zu Spoleto das schöne Frescobild einer Madonna mit vier Heiligen, und die Fresken im Chor der Kirche S. Giacomo bei Fuligno, gehören zu den edelsten Erzeugnissen der Schule. Von ihm rührt auch die schöne halbverwaschene Anbetung der Könige aus dem Hause Ancajani zu Spoleto, jetzt im Museum zu Berlin, eine kleine Vermählung der h. Katharina im Pal. Pitti zu Florenz und eine



Aus den Fresken Pinturicchio's in der Libreria des Domes von Siena.

reizende Madonna mit dem Kinde im Louvre, dort dem Pinturicchio zugeschrieben. — Unter den übrigen, nicht in gleichem Maasse ausgezeichneten Nachfolgern Perugino's ist Giannicola Manni einer der tüchtigsten (Hauptwerk in S. Tommaso zu Perugia). So auch Eusebio di San Giorgio; von ihm zwei Fresken im Kreuzgange von S. Damiano zu Assisi, 1507; eine treffliche Anbetung der Könige in S. Francesco zu Matelica vom J. 1512, und derselbe Gegenstand in einem Altarbilde einer Kapelle in S. Agostino zu Perugia (1505).[1] Tiberio

[1] Dies Bild, das unter seinem richtigen Namen von jeher bekannt war, verkündete ein deutscher Kunstkritiker vor einigen Jahren dem Publikum mit grosser Emphase als einen neu entdeckten Rafael, obwohl schon Vasari das Werk ausdrücklich erwähnt! (Vgl. die von Schorn und Förster bearbeitete deutsche Ausgabe des Vasari Bd. II. Abth. 2. S. 398).

d'Assisi, **Francesco Melanzio, Sinibaldo Ibi**, u. a. m. nehmen nur eine untergeordnete Stellung ein.

Eine verwandte Richtung mit Perugino zeigen ferner zwei ausgezeichnete Meister, obwohl sie nicht aus Umbrien selbst stammen. Der eine von diesen ist Giovanni Santi von Urbino, der Vater Rafaels (geb. vor 1450, gest. 1494), ein Künstler, der, zwar ohne bedeutenden Schwung der Phantasie, doch durch gewissenhafte Ausbildung, oft auch durch hohe Würde und Anmuth, wohl geeignet ist, ein lebhaftes Interesse zu erwecken. Seine Werke finden sich vornehmlich in der ankonitanischen Mark, an verschiedenen Orten verstreut. Vorzüglich bedeutend sind: eine Madonna mit Heiligen, in S. Croce zu Fano und eine Heimsuchung in S. Maria Nuova daselbst; eine Madonna im Hospitalbethause zu Montefiore; ein Altarbild in der Pieve zu Gradara (sieben Miglien von Pesaro, 1484); ein andres im Berliner Museum (um 1486); eine Altartafel für die Kapelle Buffi in der Franciscanerkirche zu Urbino (1489, — die knieenden Donatoren stellen nicht, wie man gewöhnlich angiebt, die Familie des Malers vor). Das ausgezeichnetste Werk des Giovanni bilden jedoch die Freskomalereien in der Dominikanerkirche zu Cagli, Kapelle der Familie Tiranni (um 1492), die als Hauptbild eine thronende Madonna mit Engeln, dann die Auferstehung Christi und andre Darstellungen enthalten.

Ungleich bedeutender, ein würdiger Nebenbuhler des Perugino, ist der zweite Meister, Francesco Raibolini von Bologna, genannt Francesco Francia (geb. um 1450, gest. 1517). Dieser Künstler, früher als Goldschmied und Medailleur ausgezeichnet, wandte sich erst im vorgerückten Alter der Malerei zu; auf ihn muss besonders ein Einfluss von Seiten Perugino's gewirkt haben; zugleich aber scheint er sich, auf der einen Seite jenen Lombarden, welche sich in einer gemüthlicheren Richtung bewegten, auf der andern den Venetianern anzunähern; den letzteren namentlich steht ein Bild seiner Hand, eine hl. Familie im Berliner Museum (I, Nro. 221) ziemlich nahe. Demgemäss unterscheidet er sich von der schwärmerischen und oft an das Sentimentale streifenden Neigung des Perugino, nicht unvortheilhaft, durch eine grössere Freiheit und Offenheit des Sinnes. Als seine frühsten bekannten Arbeiten sind zwei bereits sehr vollendete Altarbilder in Bologna anzusehen, das eine (vom Jahr 1490 in der dortigen Pinakothek, das andre in der Kirche S. Giacomo maggiore, Kap. Bentivoglj. Andre Werke, darunter mehrere von sehr hohem Werth, in der Pinakothek von Bologna; im Pal. Borghese zu Rom, namentlich ein köstlicher S. Stephanus; die beiden berühmten Bilder aus der Sammlung des Herzogs von Lucca in der Nationalgalerie zu London; eins der liebenswürdigsten, eine das Kind verehrende Madonna, in der Pinakothek von München; endlich im Louvre zu Paris (wahrscheinlich) jenes Brustbild eines schwermüthigen jungen Mannes, das den edelsten Leistungen der vollendeten Kunst sich anreiht. Die Fresken aus dem Leben der heil. Cäcilia, die von ihm und seinen Schülern in dem Kirchlein S. Cecilia in Bologna (jetzt ein öffentlicher Durchgang) ausgeführt wurden, gehören ebenfalls zu seinen bedeutendsten Leistungen, namentlich die beiden, ganz von seiner eignen

Hand gefertigten Scenen der Vermählnng nnd des Begräbnisses der Heiligen.

An Francia schliesst sich eine ziemlich zahlreiche Schule an. Manche von seinen Schülern sind indess erst im folgenden Abschnitte zu erwähnen. Unter denen, die, zum Theil wenigstens, seine eigenthümliche Richtung bewahrten, mögen hier genannt werden: sein Vetter Ginlio und sein Sohn Giacomo Francia, der bedeutendste von seinen Nachfolgern (Anbetung der Hirten in S. Giov. zu Parma, mehrere Bilder im Mns. zu Berlin); ferner die Brüder Guido und Amico Aspertini (von letzterem tüchtige Fresken in der Kapelle S. Agostino zu Lucca); Giov. Maria Chiodarolo, Biagio Pupini und der schon oben genannte Ferrarese Lorenzo Costa.

Schliesslich ist zu bemerken, dass auch in Siena, um den Anfang des 16. Jahrhunderts, eine mit der umbrischen verwandte Richtung hervortritt. Man hat dieselbe hier, wie es scheint, nicht sowohl jenem älteren Streben der Sieneser Schule, als vielmehr einem nnmittelbaren Einfluss von Seiten der umbrischen Schule zuzuschreiben. Namentlich dürfte in diesem Betracht der Aufenthalt des Pinturicchio in Siena (für die Arbeiten in der Libreria des Domes) von Gewicht sein. Nicht minder ist indess der Einfluss Perugino's und daneben das Stndium der Florentiner in Anschlag zu bringen. Als namhafte Künstler dieser Richtung sind anzuführen: Bernardino Fungai (1460—1516; von ihm mehrere ansprechende Altarbilder in den Kirchen von Siena, namentlich in Fontè Giusta, dem Carmine und den Servi) und vornehmlich Girolamo del Pacchia (grosse Tafel in der Akademie mit der Verkündigung und Heimsuchung; Fresken im Oratorium von S. Caterina und im Oratorium von S. Bernardino, hier die Geburt und die Verkündigung Mariä), der bei allerdings harter Farbenwirkung durch markige Modellirung und anmuthige Charaktere hervorragt. Dagegen ist ungleich unbedeutender Jacopo Pacchiarotti, dem man früher mit Unrecht die meisten Werke des Pacchia zugeschrieben hat.[1]

§. 4. Die neapolitanische Schule.

Bedeutende, doch noch nicht znr Genüge durchforschte Erscheinungen bietet endlich die Malerei des 15. Jahrhunderts in Neapel dar. Hier ist es ein sehr kenntlicher Einfluss flandrischer Kunstweise, welcher den Realismus in dieser Schule mannigfach, hie und da fast vollständig bestimmt. Schon König René von Anjou, ein Schüler der van Eyck, soll diesen merkwürdigen Zusammenhang vermittelt haben; auch der Aufenthalt des Antonello da Messina in Neapel blieb wohl nicht ohne Einfluss. Daneben sind in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ähnlich wie in der vorhergehenden Epoche, Künstler des mittleren nnd oberen Italiens und selbst des Auslandes mehrfach in Neapel thätig. Des Mailänders Bisuccio, der um 1433 in S. Giov. a Carbonara malte, wurde oben

[1] Vgl. Vasari, ed. Lemonn. tom. XI. pag. 172. 194.

S. 179 bereits gedacht. Von Petrus Dominici von Montepulciano stammt eine innige sienesisch empfundene Madonnentafel vom J. 1420 in Camaldoli bei Neapel. Um 1435 schmückte Francesco von Arezzo die Kirche S. Pietro in Galatina mit Fresken; endlich findet sich gar von einem Giovanni di Francia eine Altartafel vom J. 1432 im Dom zu Trani. Doch scheinen diese Werke sich sämmtlich im Geleise der früheren, rein mittelalterlichen Kunst zu bewegen.[1]



Aus den Fresken im Kreuzgang von S. Severino zu Neapel.

Um so entschiedener muss dagegen der flandrische Einfluss zur Geltung gekommen sein. Zunächst zeigt sich derselbe, weniger in den höhern Bezügen der Composition und der Formenauffassung, als in den Nebendingen der Landschaft u. dgl., bei Antonio Solario, genannt lo Zingaro. Man setzt die Lebenszeit dieses Künstlers in die Jahre von 1382 bis 1445; die ihm zugeschriebenen Werke tragen aber entschieden das Gepräge der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie halten zum Theil eine gewisse Mitte zwischen der Schule von Umbrien und der des oberen Deutschlands; in dem Ausdruck einer süssen, holdseligen, obschon keineswegs erhabenen Milde sind sie ungemein anziehend. Vielleicht deutet diese ihre Eigenthümlichkeit auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur altspanischen Kunst; was wir über die letztere wissen, stimmt mit solcher

[1] Vergl. die Nachrichten in Schulz, Unteritalien.

Richtung wohl überein, und die politischen Verhältnisse der Zeit machen die Vermuthung wenigstens nicht unwahrscheinlich. Vornehmlich gilt dies von den, als Zingaro benannten Gemälden des Museums von Neapel (besonders eine thronende Madonna mit Heiligen), sowie von mehreren Altarbildern dortiger Kirchen (Kreuztragung in S. Domenico Maggiore, S. Franciscus, die Ordensregeln ertheilend, in S. Lorenzo). Etwas anders, doch gleichfalls sehr bedeutend, erscheinen die ihm zugeschriebenen (leider beschädigten) Fresken im Klosterhofe von S. Severino, aus der Geschichte des h. Benedict; diese zeichnen sich besonders durch die meisterhafte Ausbildung der landschaftlichen Gründe aus. — Die Bilder der Brüder Pietro und Ippolito Donzelli, Schüler des Zingaro, haben in ähnlicher Richtung ebenfalls einen bedeutenden Werth. Vollkommen in flandrischem Styl concipirt und selbst gemalt sind erst die Bilder eines andern Schülers, Simone Papa des ältern, im Museum von Neapel. — Aus derselben Schule war, um den Schluss des Jahrhunderts blühend, Silvestro de' Buoni hervorgegangen. Seine Werke, und namentlich sein höchst reizvolles Altarbild der Madonna in S. Restituta (neben dem Dome), gehören zu den schönsten Leistungen der neapolitanischen Kunst.[1] — Antonio d'Amato, Schüler des Silvestro, soll sich nach Werken des Perugino gebildet haben, was auch die ihm zugeschriebenen Gemälde bestätigen.

[1] Die Geschichte der neapolitanischen Kunst leidet, besonders für diese Epoche, an grosser Verwirrung und Unklarheit. Vgl. die Notizen in Jak. Burckhardt's Cicerone. S. 843 ff. Schulz (Unteritalien) giebt an, dass das Bild des Silvestro in S. Restituta die Jahrzahl 1590, ein andres im Dom zu Sorrent seinen Namen und das Jahr 1575 trage. Trotzdem, bemerkt er, legt man ihm ein Bild in S. Pietro Martire zu Neapel bei, obwohl es die Jahrzahl 1501 hat und ohne Namensbezeichnung ist; wesshalb denn C. Catalani die bequeme Auskunft wählt, zwei Silvestri Buoni anzunehmen. W. L.

DRITTES KAPITEL.

DIE ITALIENISCHE BILDENDE KUNST IN DER ERSTEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Der Anfang und die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts brachten die bildenden Künste Italiens zu dem Gipfelpunkte ihrer Entfaltung. Diese Erscheinung war ein Erzeugniss der allgemeinen Culturverhältnisse, die sich, was den angegebenen Zeitpunkt anbetrifft, für Italien äusserst günstig gestalteten. Die neue Geistesrichtung, die mit der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts in die Welt eintrat, hatte allerdings auch das italienische Leben mächtig durchdrungen; die im Vorigen besprochenen künstlerischen Bestrebungen geben dessen ein vollständiges Zeugniss; dennoch war sie nicht so gar tief gegangen, dass sie hier den inneren Kern des Lebens angegriffen, dass sie die alte Zeit vernichtet und ein völlig neues Dasein begründet hätte. Sie bedurfte dies zunächst um so weniger, als die Interessen des romantischen Zeitalters in Italien überhaupt (wie dies früher vielfach angedeutet ist) nicht so ausschliesslich vorgeherrscht hatten, wie im Norden; sie brachte hier somit im Wesentlichen nur eine Umwandlung der alten Existenz hervor. Die künstlerische Entwickelung Italiens erscheint, trotz all jener, seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts eingetretenen Veränderungen, dennoch als eine stetig fortschreitende. Man war der realen Elemente der Darstellung Herr geworden, man hatte den Sinn durch das Studium der Antike gebildet und geläutert; mit einer hohen und freien Anschauung der Welt und des Lebens wandte man sich nunmehr auch den grossen Ueberlieferungen der Vergangenheit aufs Neue zu, und schuf in solcher Art Werke, die, sicher, gemessen und würdig in ihrer körperlichen Erscheinung, zugleich das erhabenste Geistesleben bekunden mussten. Das Begehren der Zeitgenossen kam solcher Sinnesrichtung förderlichst entgegen. Machtvolle und hochgebildete Päpste, wie Julius II. und Leo X., Herren, Städte und Privatleute erkannten es, dass sie durch die Veranlassung solcher Werke, mehr als durch alles übrige Thun, ihren Tagen das schönste Denkmal stiften würden. Um die Meister der Kunst, welche die lichtvollen Höhen

dieser Zeit bilden, reihten sich zahlreiche Kreise von Schülern, welche das Gut, das sie von jenen empfingen, willig weiter verarbeiteten.

Wir lassen in dieser Periode der italienischen Kunst wieder die Betrachtung der Sculptur vorangehen. Zwar erscheint jetzt, in noch grösserem Maasse als im 15. Jahrhundert, die Mehrzahl der künstlerischen Kräfte der Malerei zugewandt, und noch deutlicher treten uns in letzterer die verschiedenen Grundelemente und Richtungen der Zeit entgegen. Doch ist auch jetzt die Sculptur, eben weil sie auch in dieser Zeit mehr das allgemeine Streben repräsentirt, vorzüglich geeignet, den Ueberblick über dasselbe zu eröffnen; und in nicht geringerem Maasse wie die Malerei, wenn schon keineswegs in derselben Breiten-Ausdehnung, lässt auch sie die Höhe der Entwickelung erkennen.

A. Sculptur.

§. 1. Die Meister von Florenz.[1]

Die vorzüglichsten Mittelpunkte der Sculptur sind für jetzt, wie im 15. Jahrhundert, Florenz und Venedig, denen sich sodann, wie dort, Neapel anschliesst. Wir betrachten zunächst die bedeutendsten Künstler, die in Florenz thätig waren oder von dort ausgingen.

Um den Beginn des 16. Jahrhunderts treten uns in Florenz vorerst zwei Meister entgegen, deren Arbeiten, in einer einfach schlichten Würde gehalten, den Anfang des neuen und freieren Strebens bezeichnen: Baccio da Montelupo, von dem die treffliche Statue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele zu Florenz herrührt, und Benedetto da Rovezzano; von dem letzteren sechs schöne Reliefs aus der Geschichte des h. Gualbertus im Museum von Florenz, die in dem Ausdruck edler Milde auf die Arbeiten der früheren Florentiner zurückdeuten, und eine würdige, doch etwas schwer gewandete Statue des Täufers in dem dortigen Dome.

Zu einer höheren und grossartigeren Stellung entwickelten sich einige Zeitgenossen der ebengenannten. So Giovanni Francesco Rustici, ein Schüler des Andrea Verocchio. Das einzige Werk, welches man von diesem Künstler kennt, besteht aus einer Gruppe von drei Bronzestatuen über der nördlichen Thüre des Baptisteriums von Florenz; sie stellen den Täufer Johannes, predigend, zwischen einem Pharisäer und einem Leviten dar. Hoher Adel des Styles, Freiheit des Lebens, durchgebildete Charakteristik und ruhige Majestät sind in diesen Gestalten aufs Glücklichste verbunden; sie zeigen die Bestrebungen eines Donatello und Ghiberti in durchaus vollendeter, meisterlicher Entfaltung. Rustici brachte die späteren Jahre seines Lebens in Frankreich zu. — Auf seine Ausbildung scheint sein grosser Mitschüler Leonardo da Vinci einen nicht ganz unwesentlichen Einfluss ausgeübt zu haben. Leonardo, besonders zwar im Fache der Malerei ausgezeichnet, war auch in andern Kunstzweigen thätig; im Fache der Sculptur wird von ihm vornehmlich

[1] Denkmäler der Kunst, T. 72. 73.

das Modell zu einem kolossalen Reiterstandbild des Francesco Sforza, in Mailand gefertigt, gerühmt; doch hat sich dies so wenig, wie sonst ein sicheres Sculpturwerk seiner Hand erhalten.[1]

Ein verwandtschaftliches Verhältniss zu Leonardo, das ebenfalls auf einen solchen Einfluss hindeuten dürfte, erscheint ferner bei Andrea Contucci, genannt Sansovino (gest. 1529, nicht zu verwechseln mit seinem Schüler Jacopo Tatti, genannt Sansovino, von dem später). Vornehmlich gilt dies von einem der vorzüglichsten Werke des Andrea, das wiederum den edelsten Erzeugnissen der gesammten italienischen Kunst zuzuzählen ist, der Marmorgruppe der h. Anna und der Maria mit dem Kinde, in S. Agostino zu Rom; einem Werke, das sich durch ebenso liebevolle Anmuth und Milde, wie durch hohe Würde auszeichnet. In Rom sind von A. Sansovino ausserdem noch anzuführen jene schon S. 248 genannten zwei Grabdenkmale in S. Maria del Popolo (1505—1507); hier sind die Nebenfiguren von idealer Energie, die Statuen der Verstorbenen von edelster Durchführung, nicht mehr strenge in liegender Stellung, sondern bereits mit untergestütztem Arme, im würdigsten Ausdruck des Schlafes, wie er seitdem von Vielen nachgeahmt, von Wenigen wieder erreicht wurde. In Florenz fertigte Sansovino einen Theil der Bildwerke des Sacramentsaltares in S. Spirito, und die Gruppe des Christus, der von Johannes getauft wird, über der Hauptpforte des Baptisteriums, auch diese Arbeit voll hoher grossartiger Reinheit und Einfalt. Das umfassendste Werk, welches A. Sansovino in Italien, zwar mehr leitete als selbst ausführte, betrifft die Anordnung der reichen Sculpturen, welche das heilige Haus in Loreto schmücken, Reliefs aus der Geschichte der Maria, Propheten und Sibyllen darstellend; von seiner eignen Hand rühren hier die Scenen der Verkündigung und der Geburt Christi her. Im Dom von Genua enthält die Johanneskapelle ausser jenen Statuen Civitali's zwei von Sansovino: den Täufer und die Madonna, letztere wiederum ein Werk der lebenvollsten Schönheit. — Sonst war Andrea viel ausserhalb Italiens, u. a. neun Jahre in Portugal, beschäftigt. Im Berliner Museum befindet sich von seiner Hand ein schönes Relief, anbetende Engel.

Als dritter neben Rustici und A. Sansovino ist Michelangelo Buonarroti (1475—1564) zu nennen. Die Sculptur war das Fach, welches dieser Künstler zu seinem eigentlichen Beruf ersehen hatte, obschon er auch in der Architektur, wie bereits früher angeführt ist, Bedeutendes (zwar zumeist wenig Erfreuliches) leistete, und obschon er bestimmt war, die reichsten und edelsten Erzeugnisse seines Geistes durch den Pinsel herzustellen. Michelangelo fasste das realistische Streben des fünfzehnten

[1] Die Sammlung des Stadthauses zu Lille besitzt eine weibliche Wachsbüste, welche dahin aus dem Nachlass des Malers Wicar übergegangen ist. Nur der Kopf ist alt und zeigt deutliche Spuren von Bemalung; die Augen bestehen aus einer glänzenden Masse; dagegen ist das Haar plastisch ausgedrückt. Nach der wunderbaren Schönheit der Formen, welche das Portrait in völlig idealer Weise darstellen, darf man hier auf einen der grössten italienischen Meister, nach gewissen Einzelheiten vielleicht sogar auf Leonardo schliessen. — S. Fr. Kugler, Kl. Schriften, II, S. 510.

Jahrhunderts — wenn man es bei ihm noch so nennen darf — im grossartigsten Sinne auf; wie die Werke der Antike, so haben auch seine Gestalten in sich ihr Genügen und ihre Befriedigung; aber sie tragen zugleich ein eigenthümliches, hochgewaltiges Gepräge, das sie zum Ausdruck, zur unmittelbaren Personification der elementarischen Kräfte, welche die Welt halten und bewegen, zu machen scheint. Wo solche Darstellungsweise mit dem Gegenstande in Einklang steht, da wirken sie höchst ergreifend auf den Sinn des Beschauers; aber auch in andern Fällen strebt Michelangelo gern nach demselben Eindrucke hin, und er erreicht denselben alsdann zumeist nur auf Kosten der Naivetät (d. h. der Wahrheit). So beginnt mit ihm, der einen der höchsten Glanzpunkte der neueren Bildnerei bezeichnet, zugleich auch, und besonders in der späteren Zeit seines thatenreichen Lebens, der Verfall der Kunst, der in dem Streben nach äusserem Scheine beruht.

Am Wenigsten gilt das Letztere von seinen Jugendwerken, in denen seine ungestüme Kraft noch schlummernd erscheint, noch wie träumend unter dem milderen Hauche der Kunst, die in den Zeiten seiner Jugend in Florenz blühte. Zu diesen Werken gehört ein anmuthvoller Engel in S. Domenico zu Bologna, an dem Denkmale des Heiligen knieend, sodann zwei Reliefbilder der heil. Familie, in der Akademie von London und im Museum von Florenz (beide unvollendet). Ihnen reiht sich, obschon zu höherer Würde erwacht, die Gruppe der Maria mit dem Christusleichname im Schoosse an, die sich in der Peterskirche zu Rom befindet und die Michelangelo in seinem fünfundzwanzigsten Jahre fertigte. Etwa gleichzeitig mit dieser ist seine Statue des Bacchus im Museum von Florenz, wenig später sein kraftvoll belebter Koloss des David vor dem Pal. vecchio, ebendaselbst (den letzteren fertigte er, als Zeugniss seines Kunstgeschickes, aus einem Marmorblock, der früher, durch jenen Agostino di Guccio, übel verhauen war und seitdem unbenutzt gelegen hatte). — Auch eine milde und würdevolle Madonnenstatue in Notre-Dame zu Brügge reiht sich diesen frühern Schöpfungen an.

Zur Ausführung eines grossartigeren und umfassenden Sculpturwerkes ward Michelangelo hierauf nach Rom berufen, nachdem Julius II. (1503) den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte. Der Papst wollte sich ein mächtiges Grabmonument, wie kein zweites vorhanden war, gründen. Michelangelo entwarf den Plan und ging an die Arbeit. Das Ganze ward auf achtzehn Ellen in der Länge und zwölf in der Breite bestimmt, und zahlreiche Statuen und Reliefs zur Verzierung desselben angeordnet. Die Statuen sollten die vom Papst mit dem Kirchenstaate wieder vereinigten Provinzen unter dem Bilde von gefesselten Gefangenen darstellen; ferner die Künste, ebenfalls gefesselt, weil ihre Thätigkeit durch seinen Tod gehemmt sei; sodann Moses und Paulus, als Repräsentanten des thätigen und beschaulichen Lebens; auf dem Gipfel des Monumentes endlich die Statuen des Himmels und der Erde, als Träger des Sarkophags; u. s. w. Doch ward die Arbeit bald unterbrochen, theils wegen mancherlei äusserer Missverhältnisse, theils weil Michelangelo auf Befehl des Papstes die Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle ausführen musste, theils auch wohl wegen der Kosten, die das riesige Unternehmen selbst verursachte.

Vor seinem Tode (1513) liess Julius II. dasselbe nach einem kleineren Maassstabe neu entwerfen, und hievon, wie es scheint, ist der Entwurf, der manches Aehnliche mit jenem ersten hat, auf unsre Zeit gekommen.[1] Aber auch diese Arbeit kam ins Stocken, da Michelangelo aufs Neue zu andern Werken schreiten musste. Wieder wurde der Plan verändert und eingeschränkt, und erst 1545 ward das Werk, in S. Pietro ad Vincula zu Rom, aufgestellt. So darf es nicht befremden, wenn dasselbe einen wenig erfreulichen Eindruck macht. Die bedeutendste Statue desselben, die des Moses, auf jene grossartigere Anlage berechnet, steht ausser allem Verhältniss zu der kleinlichen Architektur; ihre höchst ungünstige Stellung setzt die Mängel, die ihr bei aller Mächtigkeit eigen sind, namentlich ein gewisses Haschen nach Effekt, in ein sehr grelles Licht. Ausser dieser Statue sind noch zwei andre, die der Rahel und Lea (hier wieder als thätiges und beschauliches Leben gefasst) von Michelangelo's Hand, doch weniger bedeutend. Die übrigen Statuen des Monumentes rühren von verschiedenen seiner Schüler her. — Zwei (unvollendete) Statuen gefesselter Männer von Michelangelo's Hand, gegenwärtig im Museum von Paris, waren ohne Zweifel für dasselbe Denkmal, in seiner ersten oder zweiten Anlage, gearbeitet. Die Statue des Jüngern ist von grossartiger hinreissender Schönheit, die des Aeltern dagegen in der Stellung etwas gezwungen und wahrscheinlich bedeutend verhauen.

Eine zweite grosse Arbeit im Fache der Sculptur wurde dem Michelangelo durch Leo X. (gest. 1521) übertragen; diese betrifft die Grabdenkmale zweier Verwandten des Papstes, seines Bruders Giuliano de' Medici und seines Neffen, Lorenzo, Herzogs von Urbino. Auch diese Arbeit wurde mehrfach unterbrochen und kam erst in den letzten Jahren des Papstes Clemens VII. (1523—34, wie Leo aus dem Hause Medici) zur Vollendung. Die Monumente befinden sich in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz; sie enthalten, in Wandnischen, die Statuen der genannten Herren, darunter die Sarkophage, auf denen je zwei nackte Gestalten von allegorischer Bedeutung, Aurora und Abend, Nacht und Tag, ruhen. (Sie passen aber nicht völlig zu der Form der Sarkophage, was ohne Zweifel wieder aus einer Veränderung des ursprünglichen Planes herrührt.) Die Statue des Lorenzo, in tiefem Sinnen dasitzend, — daher von den Italienern treffend „der Gedanke“, *il pensiero*, benannt, — ist als Michelangelo's Meisterwerk im Fache der Sculptur zu bezeichnen; sie erscheint durchaus edel, in ihrer Stellung bedungen, klar und gemässigt. Unter den nackten Figuren ist besonders die der Aurora hervorzuheben; sie hat in der Bewegung ihrer Glieder einen mächtigen Rhythmus, einen grossartig architektonischen Schwung, der das, was oben als Michelangelo's Eigenthümlichkeit bezeichnet ist, in edelster Weise offenbart. Die übrigen Statuen sind weniger anziehend, zum Theil unvollendet, zum Theil wieder nicht frei von jenem Streben nach Effekt, so dass z. B. der linke Ellbogen über das rechte Bein gestemmt ist. Von grossartigem Ausdruck ist dagegen eine in derselben Kapelle befindliche Statue der Madonna mit dem Kinde, welche leider unvollendet geblieben ist. — Zu den

[1] Abgebildet u. A. bei d'Agincourt, Sculptur, T. 46.

trefflichsten Sculpturen Michelangelo's gehört ferner die Statue eines auferstandenen Christus, in S. Maria sopra Minerva zu Rom; während seine Gruppe der Kreuzabnahme, im Dome von Florenz, nur geringe Bedeutung hat. Ausserdem finden sich zu Florenz in den Uffizien die Büste des Brutus, die Statuen eines sterbenden Adonis und eines Jünglings (letztere nur im Rohen), und in der Akademie ein Block, aus welchem eine mächtige Apostelgestalt hervorzutreten beginnt. Unter den wenigen Büsten, die man ihm noch zuschreibt, ist besonders eine geistvolle Bronzearbeit, die sein eignes Portrait enthält, im Pal. der Conservatoren auf dem Kapitol zu Rom, anzuführen.[1]

Von der Mehrzahl der Nachfolger des Michelangelo kann erst im folgenden Abschnitt die Rede sein. Hier ist zunächst des Baccio Bandinelli (1487—1559) zu gedenken, der, obschon Michelangelo's eifriger Nebenbuhler, doch wesentlich unter dem Einflusse von dessen Richtung stand. Er zeigt ein ähnliches Streben nach Grossartigkeit, doch bereits in ungleich mehr manieristischer Weise. Zu den bedeutendsten Arbeiten dieses Meisters gehören die Figuren, Propheten, Apostel, Tugenden und dergl., welche er für die Chor-Einfassung des Domes von Florenz arbeitete und welche wenigstens als Flachreliefs in linearer Beziehung trefflich, aber von ermüdendem Einerlei sind. Andres, wie sein Hercules und Cacus vor dem Pal. vecchio und das Relief des grossen Piedestals auf der Piazza di S. Lorenzo in Florenz, ist weniger erfreulich.

Unter den eigentlichen Schülern des Michelangelo dürften hier zwei hervorzuheben sein, die u. a. an der Ausführung seiner Sculpturwerke Theil hatten und sich, gemässigter als viele Andre, der Grossartigkeit des Meisters anzuschliessen wussten. Der eine von ihnen ist: Gio. Ang. Poggibonzo, gen. Montorsoli, der Gehülfe bei jenen Grabmonumenten der Mediceer; in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz, wo die letzteren sich befinden, rührt von ihm die Statue des h. Cosmas (zur Seite von Michelangelo's Madonna) her. Später sowohl als auch schon früher hat er Vieles in Genua (zahlreiche Sculpturen in S. Matteo), auch in Neapel und Sicilien gearbeitet. — Der zweite ist Rafael da Montelupo, der, neben Anderen, an dem Grabmonumente Julius II., wie dasselbe ausgeführt worden, Theil hatte. Von ihm in der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz die Statue des hl. Damianus. Als sein Hauptwerk wird das Grabmal des Baldassare Turini in der Kathedrale von Pescia genannt.

Gleichfalls als Nachfolger des Michelangelo und zum grossen Theil wenigstens der in Rede stehenden Periode angehörig, ist Benvenuto Cellini (1500—1572) zu nennen. Benvenuto war eigentlich Goldarbeiter

[1] Neuerlich wird auch Rafael als Bildhauer anerkannt. Die Statue des Jonas, in der Kapelle Chigi, in S. Maria del popolo zu Rom, welche gemäss der gewöhnlichen Ansicht nach seiner Angabe von Lorenzetto ausgeführt sein sollte, gilt jetzt (Passavant, Rafael, I, 249) als eigenhändiges Werk des grossen Meisters, dessen sie auch an wunderbarer Schönheit der Conception wie der Ausführung nicht unwürdig ist. Von einem als Arbeit Rafaels angeführten Knaben auf einem Delphin ist in der Mengs'schen Sammlung zu Dresden ein Gypsabguss erhalten; das Werk selbst befindet sich in England.

und hat in diesem Kunstfache Vieles gearbeitet; doch hat er auch mancherlei Werke andrer Gattung, zum Theil von kolossalster Dimension geliefert. Seine Arbeiten haben insgemein, in der Anordnung wie im Style, einen mehr dekorativen Charakter. Längere Zeit hielt er sich in Frankreich auf, wohin er von Franz I. berufen war. Aus dieser Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit ist Manches erhalten; so das elegante, mit grosser Zartheit ausgeführte Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Museum von Paris; ein zierliches, aus Gold gearbeitetes und mit figürlichen Darstellungen geschmücktes Salzfass, in der k. k. Sammlung zu Wien; und ein noch reicheres Schmuckwerk, ein Ritterschild, der mit Figuren, Masken, Arabesken u. dergl., von kunstvoller getriebener Arbeit, versehen ist, gegenwärtig in Windsorcastle, George-Hall, in England.[1] Von den lebensgrossen, aus Silber gearbeiteten Statuen, die Benvenuto für Franz I. gefertigt hatte, und von dem ungeheuren Modell einer Marsfigur (deren Kopf u. a. als Schlafgemach benutzt ward) ist Nichts mehr vorhanden. Unter den Werken, die er später in Italien arbeitete, mag hier die Bronzestatue des Perseus, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, ein ziemlich nüchternes Werk, und eine treffliche Bronzebüste des Cosimo I., im dortigen Museum, angeführt werden; so auch die in einem ausgezeichneten ornamentistischen Style gearbeitete Fassung eines Gebetbuches, dessen Miniaturen von Giulio Clovio herrühren, in der Bibliothek von Neapel. Als Medailleur wird Benvenuto weiter unten noch einmal genannt werden.

In etwas abweichender Richtung erscheint Nicolo Pericoli, genannt il Tribolo, (1500—1565). Die Hauptarbeiten dieses Künstlers sieht man an der Façade von S. Petronio zu Bologna; in der Kirche ein grosses Relief mit der Himmelfahrt Mariä. Die hier befindlichen Arbeiten des Jacopo della Quercia, vorzüglich aber die Werke des Andrea Sansovino scheinen auf seine Richtung nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; er entfaltet sich von solcher Grundlage aus, ohne dass man ihn zwar den ersten Meistern zuzuzählen hätte, zu einer ihm eigenen Heiterkeit und Anmuth, die indess einer gewissen grossartigen Haltung keineswegs entbehrt.

§. 2. Die Meister von Oberitalien und Neapel.[2]

Lebhafte und anziehende Entwickelungsmomente finden sich zu Anfange des 16. Jahrhunderts in der oberitalienischen Sculptur, vornehmlich im Gebiete von Venedig. Wie bei den venetianischen Sculpturen der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts, so zeigt sich auch hier die von der paduanischen Schule ererbte vollkommen antikisirende Darstellungs- und Behandlungsweise des Einzelnen, nur in der freiern, minder scharfen und strengen

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in England, I, S. 165. — Ein ähnlicher und ähnlich werthvoller Schild befindet sich in der Waffensammlung des Prinzen Karl von Preussen zu Berlin. Hier mag bemerkt werden, dass überhaupt die italienische Kunst jener Zeit an Waffenarbeiten dieser Art mannigfach treffliche Werke hervorgebracht hat, wie an solchen die ebengenannte Sammlung eine ganze Reihenfolge der schätzbarsten Stücke enthält. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 73.

Art des 16. Jahrhunderts; zugleich jedoch wird in den Reliefs fortwährend die perspectivisch gedachte, oft sehr überfüllte Anordnung beibehalten.

In diesem Bezuge ist hier zuerst Andrea Riccio von Padua, genannt Briosco, (1480—1532) anzuführen. Von ihm sind zwei der Bronzereliefs im Chore von S. Antonio zu Padua (zwischen den roheren Arbeiten des Vellano, — sie stellen den David vor der Bundeslade und Judith mit Holofernes dar), sowie die des (S. 249 erwähnten) grossen reichgeschmückten Kandelabers, ebendaselbst, gefertigt 1507; ausserdem eine Reihe von Bronzereliefs, welche, dem Grabmonumente der Torriani zu Verona entnommen, sich gegenwärtig im Museum von Paris befinden, und vier bronzene Hochreliefs vom J. 1513, die Findung des wahren Kreuzes darstellend, in der Akademie zu Venedig. Alles dies sind Arbeiten, die mehr oder weniger, eine geistvoll lebendige, selbst zarte Aufnahme und Aneignung antiker Elemente erkennen lassen, zugleich jedoch durchgängig an malerischer Ueberfüllung, theilweise auch an flauer Behandlung leiden.

Sodann ist hier abermals die Familie der Lombardi zu erwähnen, deren spätere Arbeiten entschieden das Gepräge eines freiern und grossartigern Styles tragen. Das anmuthvollste Werk ist der grosse Bronze-Altar in der Kapelle Zeno von S. Marco (1505—1515); hier ist die Nachahmung der Antike minder einseitig; namentlich die Statue der thronenden Madonna, welche zwischen denen des h. Petrus und des Täufers Johannes diesen Altar schmückt, ist von einer stillen Anmuth, einer ernsten Lieblichkeit, die an die Werke des Andrea Sansovino erinnert. In der Gewandung hat das überzierliche, feine Faltenwerk der frühern Sculpturen hier einem ernsten, selbst grandiosen Wurf den Platz geräumt. Als die Urheber dieses Werkes werden Pietro und Antonio Lombardi, und neben ihnen Alessandro Leopardo genannt; dem letzteren, dessen frühere Werke wir bereits (S. 249) erwähnten, dürfte die Erfindung des Architektonischen an jenem Monumente zuzuschreiben sein.[1] Sodann gehören hieher diejenigen Marmorreliefs, welche Antonio und Tullio Lombardo (bis 1525) für die Kapelle del Santo in S. Antonio zu Padua arbeiteten; bei grosser, selbst idealer Schönheit einzelner Theile und dramatisch lebendiger Composition beider Künstler hat Antonio hier den Vorzug einer naivern Aneignung der antiken Darstellungsweise. (Ein späteres Mitglied der Familie, Tommaso Lombardo, erscheint in seiner Gruppe der hl. Familie in S. Sebastiano zu Venedig, und in seiner Statue des h. Hieronymus, in S. Salvatore, als ein nicht sehr bedeutender Nachfolger J. Sansovino's). — Ein anderer, etwas jüngerer Künstler von ähnlicher Richtung wird gewöhnlich mit dem Namen Alfonso Lombardi, nnd als ein Ferrarese bezeichnet; vermuthlich erhielt er seine Ausbildung bei einem der Familie der Lombardi, die sich in Ferrara aufhielten; sein eigentlicher Name war Alfonso Cittadella,

[1] J. Burckhardt vermuthet, dass dem Leopardo am ehesten die vorzügliche Madonnenstatue auf dem Altar und die Statuetten der Tugenden am Sarkophag angehören möchten.

und er stammte aus Lucca.[1] Drei Werke seiner Hand, sämmtlich nebst mehrern andern zu Bologna befindlich, stellen ihn den gediegensten Meistern der Zeit gleich: das eine ist eine figurenreiche und höchst würdig gehaltene Gruppe lebensgrosser Statuen, aus Thon, welche den Tod der heil. Jungfrau darstellen, im Oratorium dolla Vita (1519); das andre ein Relief der Anferstehung Christi, voll klarer, einfacher Schönheit, über einer Seitenthür von S. Petronio (1526); das dritte die Marmorreliefs am Untersatz der Arca in S. Domenico, geistvolle und schöne Miniatursculpturen erzählenden Inhaltes. Frühere und sehr tüchtige Arbeiten in Thon sind von ihm die Halbfiguren der Apostel im Dom von Ferrara, die Gruppe der Kreuzabnahme in S. Pietro zu Bologna, vielleicht auch die Apostelköpfe in S. Giovanni in monte ebendaselbst. — Von Guglielmo Bergamasco findet sich in S. Giovanni e Paolo zu Venedig eine Marmorstatue der h. Magdalena, welche die reife Schönheit tizianischer Frauen in Stein darstellt und bei einer freilich nicht ganz plastischen Auffassung doch durch den grossen Reiz der Behandlung, z. B. der Hand, anzieht.

Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der ursprünglich ein Schüler des Andrea Sansovino war und nach diesem gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt wird, hatte wesentlich unter dieser Inspiration einige beinahe grossartig naive Werke geschaffen: eine grosse Madonna in S. Agostino zu Rom und einen lebhaft bewegten Bacchus, jetzt in den Uffizien zu Florenz, wozu noch als Werk der höchsten Anstrengung die Statue S. Jacobus d. ä. im dortigen Domo zu rechnen sein möchte. In seinen spätern Arbeiten zeigen sich grosse Verschiedenheiten; einige sind im Charakter dieser früheren gehalten, andere offenbaren einen unplastischen, doch nicht unedeln Naturalismus der Auffassung, einige wenige auch den Einfluss Michelangelo's. Diese zweite Epoche im Leben Jacopo's begann, als er seinen Aufenthalt zu Rom (nach der Plünderung dieser Stadt durch die Franzosen, 1527) mit dem zu Venedig vertauscht hatte und hier durch zahlreiche Werke, sowie durch eine bedeutende Anzahl von Schülern, die seinen Styl nachzunahmen strebten, bis an seinen Tod den bedeutendsten Einfluss ausübte. Jedenfalls gehört Jacopo Sansovino nicht zu jenen einseitigen Nachahmern des Michelangelo, wie deren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so viele auftauchten, die nur in der Uebertreibung der Einseitigkeiten des Meisters das Heil für die Kunst zu finden wähnten; im Gegentheil ist in seinen Arbeiten häufig eine zartere Formengebung, eine eigenthümliche Liebenswürdigkeit zu bemerken, die ebensosehr, wie dem eigenen Sinne des Künstlers, eines Theils wohl den Nachwirkungen seines ursprünglichen Meisters, andern Theils dem allgemeinen künstlerischen Streben, in welches er zu Venedig eintrat, zugeschrieben werden muss. Unter den mannigfaltigen Werken seiner Hand, welche Venedig besitzt, sind besonders die in S. Marco, und unter diesen namentlich die reiche Bronzethür der Sacristei, hervorzuheben; sodann die theils von ihm, theils von seinen Schülern gefertig-

[1] C. Frediani, intorno ad Alfonso Citadella, etc. (Vgl. Schorn'sches Kunstblatt, 1835, Nro. 73.)

ten Sculpturen der Halle am Fuss des Glockenthurmes von S. Marco; die einfach würdige Statue des Marco da Ravenna über dem Portal von S. Giulia, die kleine Statue des Täufers über dem Weihwasserbecken von S. Maria dei Frari, das schon mehr an Michelangelo's Formenauffassung erinnernde Denkmal des Dogen Venier (gest. 1556) in S. Salvatore, u. s. w. In S. Antonio zu Padua wurde, die bereits genannten Sculpturen der Lombardi ausgenommen, hauptsächlich von ihm und seinen Schülern der reiche Reliefschmuck der Kapelle del Santo gefertigt (von seiner eigenen Hand die Erweckung eines Mädchens). — Unter seinen Schülern und gleichstrebenden Zeitgenossen zu Venedig, mit denen er, wie bemerkt, mehrfach gemeinschaftlich arbeitete, sind besonders hervorzuheben: Danese Cataneo (von diesem u. a. der schöne, von E. Fregoso gestiftete Altar in S. Anastasia zu Verona, aber auch das manierirte Grabmal des L. Loredan in S. Giovanni e Paolo zu Venedig, um 1572); Girolamo Campagna (treffliche Reliefs in S. Antonio zu Padua, Kap. del Santo, eine treffliche Gruppe, der todte Christus von Engeln gestützt, in S. Giuliano zu Venedig; eine Madonna mit zwei Engelgenien in S. Salvatore, die bronzenen Hochaltargruppen in S. Giorgio maggiore und im Redentore, etc.); Alessandro Vittoria (Altar mit der Statue des h. Hieronymus in S. Maria dei Frari zu Venedig; Mehreres, zum Theil schon etwas manierirt, in S. Giovanni e Paolo; ein vortrefflicher S. Sebastian in S. Salvatore, ein geringerer in S. Francesco della vigna, eine Apostelstatue in der Ursinuskapelle des Doms zu Trani in Dalmatien); Giulio dal Moro (Mehreres in S. Salvatore); Tiziano Aspetti (zwei Statuen an der Façade und zwei im Innern von S. Francesco della vigna, von etwas gesuchter Grossartigkeit); Francesco Segala, Tiziano Minio, u. A. m. — Fast alle diese Meister sind im günstigen Fall der Auffassung der venetianischen Malerschule verwandt, und Girolamo Campagna giebt die edlere, gemüthliche Seite derselben bisweilen in ergreifender Weise wieder.

In Rücksicht auf die Sculptur in der Lombardei ist hier an jene Arbeiten in der Karthause von Pavia zu erinnern, die, im 15. Jahrhundert begonnen, auch noch im 16., in ähnlicher Anmuth des Styles, ihren Fortgang hatten.[1] Zu den Meistern des 16. Jahrhunderts gehört u. a. Antonio Begarelli (1498—1565) aus Modena, dessen Styl an denjenigen seines Freundes Correggio erinnert; von seinen seltenen Arbeiten ist ein Altar mit Crucifix und vier Engeln (Statuen aus gebranntem Thon) im Berliner Museum zu nennen, für die Art und Weise, wie malerische Feinheit in Anlage und Behandlung sich mit plastischer Wirkung verbindet, einer der merkwürdigsten Belege. Seine übrigen Werke, lauter grosse Gruppen und einzelne Figuren von (farblosem) Thon finden sich fast sämmtlich in Modena. (Kreuzabnahmen in S. Agostino, S. Maria pomposa, in S. Francesco, in S. Pietro, Einzelstatuen in der letztgenannten Kirche und im Kloster bei S. Giovanni zu Parma; das späteste Werk, Christus mit Martha und Maria, in S. Domenico zu Modena). Im Verhältniss zu den Thonarbeiten des Mazzoni (S. 294) zeigt sich hier,

[1] Vergl. oben S. 293.

ähnlich wie in denjenigen des Alfonso Lombardi ein oft ausserordentlich schöner, im Sinn des 16. Jahrhunderts geläuterter Naturalismus, der die höheren plastischen Gesetze nur wenig beachtet, weil er seiner Wirkung gewiss ist. — Sodann Agostino Busti, gen. il Bambaja, von Mailand, ein Künstler, der besonders in sauber durchgeführten Arbeiten von kleinerer Dimension ausgezeichnet war. Sein Hauptwerk war das, durch die feinste, zierlich phantastische Ornamentik ausgezeichnete Grabmonument des Gaston von Foix in Mailand, das gegenwärtig zerstreut ist und von dem nur einzelne Theile in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek, andere in der Brera von Mailand aufbewahrt werden. Ein Nachfolger des Bambaja in solcher Arbeit, doch bereits bedentend manierirt, war Francesco Brambilla. Ferner Christoforo Solario, genannt il Gobbo, von dem in der Sakristei des Doms zu Mailand ein an die Martersäule gebundener Christus, sowie in der Certosa bei Pavia die beiden herrlichen Grabmäler des Lodovico Sforza und seiner Gemahlin Beatrice d' Este mit den liegenden Marmorbildern der Verstorbenen, ursprünglich in S. Maria delle Grazie zu Mailand. — Ein anderer unter den Meistern der Karthause von Pavia war Marco Agrate; von ihm rührt eine Statue des h. Bartholomäus im Dome von Mailand her, mit abgezogener Haut (nach der Legende des Heiligen), ein vollständig genaues anatomisches Modell, somit für die Verirrungen, zu denen die realistische Richtung nnd das wissenschaftliche Streben der modernen Zeit allerdings führen konnte, ein nur zu deutliches Zeugniss. Die Statue trägt die naive Inschrift, dass sie nicht von Praxiteles, sondern von M. Agrate gefertigt sei, was Niemand in Zweifel zu ziehen geneigt sein wird. —

Endlich begegnen uns auch in Neapel einige beachtenswerthe Meister der Sculptur, welche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Giovanni da Nola, gen. il Merliano, (1478—1559) war Schüler jenes älteren Meisters, des Aniello Fiore. Von ihm sieht man Arbeiten in verschiedenen Kirchen der Stadt, die jedoch nicht alle gleichen Werth haben. Die trefflichsten, durch eine einfache Schönheit ausgezeichnet, sind drei Grabmäler in S. Severino, Kapelle Sanseverino und ein Kindergrabmal vor der Sakristei daselbst; so auch das anmuthige Grabmonument eines jungen Mädchens, der Antonietta Gandino, in S. Chiara. — Schüler des Merliano war Domenico d' Auria. Wie die genannten Arbeiten seines Meisters, so sind auch ihm Adel und Einfachheit eigen, namentlich in den schönen Reliefs der Kapelle Gesualda in S. Severino, welche den gekreuzigten Heiland und die Madonna mit dem Leichnam des Sohnes vorstellen. — Bedentender als beide jedoch war Girolamo di Santacroce (1502—1537). Seine Arbeiten, wie die Statue des h. Antonius von Padua in der Kirche Monte Oliveto und zwei Grabdenkmale in S. Domenico maggiore (Kapelle S. Stefano) zeichnen sich ebenso durch liebenswürdige Naivetät, wie durch hohe und reine Schönheit aus. — Werke verschiedener Meister der ganzen Schnle sind die Sculpturen der Kapelle Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara und das kolossale Grabmal des spanischen Gouverneurs Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli.

§. 3. Die Gemmenschneider und Medailleure.

Jene kleine Gattung der Sculptur — die Medaillen-Arbeit — die bereits im 15. Jahrhundert, und vornehmlich in den oberitalienischen Gegenden, so mancherlei interessante Werke hervorgebracht hatte, tritt uns auch im 16. Jahrhundert in hoher Bedeutung entgegen.[1] Die Technik hatte sich, durch den Gebrauch in Stahl geschnittener Stempel, bedeutend vervollkommnet, so dass die Arbeiten, keiner besondern Nachhülfe bedürftig, nunmehr in grosser Vollkommenheit geliefert werden konnten; auch strebte man jetzt, mehrfach wenigstens, dahin, den für den Verkehr bestimmten Münzen in solcher Art ein wirklich künstlerisches Gepräge zu geben. In andern Fällen wurden Medaillen in getriebener Arbeit geliefert. Sehr bedeutend aber wirkte in dieser Zeit ein zweites Fach der kleinen Sculptur, das mit dem ebengenannten in naher Verwandtschaft steht, die Steinschneidekunst, auf die der Medailleure zurück. Vorzügliche Talente wandten sich nunmehr auch dieser Kunstgattung zu und leisteten, zumeist in beiden Fächern thätig, das Bedeutendste. Antike Muster wurden häufig zum Vorbilde genommen und nachgeahmt, oder sonst der Antike ähnliche Arbeiten mit solcher Meisterschaft gefertigt, dass es oft sehr schwer ist, das Moderne von dem Antiken zu unterscheiden. Besonders waren es auch gegenwärtig wieder oberitalienische Meister, die sich in der Fertigung geschnittener Steine und Medaillen auszeichneten.

Valerio Belli von Vicenza, gen. Valerio Vicentino (geb. um 1468 oder 1478, gest. 1546) ist als einer der ersten und vorzüglichsten Meister in diesen Kunstzweigen zu nennen. Sein Hauptwerk ist ein Kästchen, welches er für den Papst Clemens VII. fertigte und welches gegenwärtig im Museum von Florenz aufbewahrt wird; es ist aus einer grossen Anzahl von Krystallplatten zusammengesetzt, auf denen Scenen aus der Geschichte Christi eingeschliffen sind, in einer Würde und Grossheit des Styles, in einer so gediegenen plastischen Behandlung, dass sie den edelsten Werken der Zeit zur Seite gesetzt werden müssen.[2] Die wenigen Medaillen, die man bestimmt als Arbeiten seiner Hand bezeichnen kann, entsprechen denselben Vorzügen. — Ihm stehen andre ausgezeichnete Meister zur Seite: Giovanni Bernardi da Castel Bolognese (1495—1555, treffliche Gemmen und Medaillen, unter den letzteren besonders ein paar bedeutende Stücke, die sich auf den Zug Kaiser Karls V. nach Afrika beziehen); Alessandro Cesati, gen. il Greco, aus dem Mailändischen (dessen Medaille auf Papst Paul III. — auf ihrer Rückseite der Hohepriester von Jerusalem, vor dem Alexander d. Gr. sich beugt, — als das Meisterwerk des ganzen Kunstzweiges gilt); Giovanni Giacomo Caraglio von Verona (1500—1570); Matteo del Nassaro, ebenfalls von Verona (im Museum von Paris ein paar ausgezeichnete geschnittene Steine, einer mit dem Bildniss König Franz I., der andre

[1] Bolzenthal, Skizzen, Abschn. 2. — [2] Vergl. Kugler's Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 126, wo über Bronzeabgüsse von diesen und andern Arbeiten des Valerio berichtet ist.

mit der Darstellung der Constantinsschlacht); Francesco Anichini aus Ferrara; Domenico di Polo aus Florenz; Ludovico Marmitta aus Parma, u. a. m. — Die ebengenannten waren in den beiden Kunstgattungen ausgezeichnet. Unter denen, die ausschliesslich als Steinschneider berühmt sind, ist Maria di Pescia hervorzuheben, der den sogenannten Siegelring des Michelangelo, einen, lange Zeit für antik ausgegebenen Stein mit der Darstellung eines figurenreichen Bacchanales (gegenwärtig im Museum von Paris) gefertigt hat. — Unter den Medailleuren nimmt sodann Niccolo Cavallerino von Modena (sonst auch als Goldschmied und Bildhauer bekannt) eine vorzügliche Stelle ein; von ihm sind einige sehr grossartige Schaumünzen auf den Feldherrn und Astronomen Guido Rangoni gefertigt. Ferner Benvenuto Cellini, dessen in Gold getriebene Schaumünzen, zum Schmuck der Hüte vornehmer Herren, sehr gesucht waren, und der auch eine bedeutende Anzahl von Stempeln zu Münzen geliefert hat. Die auf den letzteren enthaltenen Darstellungen haben aber schon das etwas manieristische Gepräge, welches fast den sämmtlichen Nachfolgern Michelangelo's eigen ist. Noch mag hier Giovanni Cavino von Padua (1499—1570) erwähnt werden, der, wie auch der obengenannte Marmitta, in der Nachahmung antiker Münzen vorzüglich geschickt war.

B. Malerei.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Blüthe der italienischen Malerei entfaltete sich, wie dies bereits angedeutet ist, auf eine mannigfach verschiedene Weise. Für diese Verhältnisse gaben zunächst die Zustände der verschiedenen Kunstschulen, wie wir dieselben in der Zeit um den Schluss des 15. Jahrhunderts verlassen haben, die bedingende Grundlage; doch fanden gerade um diese Zeit mehr oder minder bedeutende Wechselwirkungen statt, welche die Einseitigkeit des Strebens, die an manchen Orten bemerklich wird, wohlthätig milderten. Reichbegabte Künstler verbanden mehrfach die Vorzüge der einen mit denen der andern Schule, und nicht minder war der Glanz ihres eigenen Geistes, der über die engeren Grenzen ihrer Wirksamkeit, oft bis in weite Fernen hinausstrahlte sehr wohl geeignet, einen mannigfaltigen Einfluss, auch auf Künstler von übrigens abweichender Richtung hervorzubringen.

Zum besseren Verständniss der folgenden Bemerkungen ist es vortheilhaft, wenn wir die glänzendsten Erscheinungen der Zeit hier vorerst in einem flüchtigen Ueberblick an uns vorübergehen lassen. Zwei vorzüglich emporragende Meister traten aus der den realistischen Interessen zugewandten Schule von Florenz hervor. Der eine von diesen, der ältere, ist Leonardo da Vinci, ein Meister, der mit vollkommener Ausbildung der Form eine mildere, inniger tiefe Auffassungsweise verband. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört aber nicht Florenz, sondern Mailand an, wo er das Streben der lombardischen Schule zur schönsten Entfaltung brachte. Unter den Wechselverhältnissen, die schon früher in dieser

Schule vorhanden waren und die durch Leonardo noch wesentlich vermehrt wurden, ging sodann (freilich eben so sehr durch besondere Sinnesweise gehoben) die Richtung des Correggio hervor. Doch viel weiter noch erstreckte sich Leonardo's Einfluss, und auch in Florenz treten andere Künstler von einem ihm verwandten Streben auf. Zugleich aber erscheint hier, als der zweite grosse Meister neben Leonardo, Michelangelo, in seiner gewaltigen, bereits oben (bei Betrachtung der Sculptur) geschilderten Eigenthümlichkeit. Auch er war nicht ohne Einfluss auf die Kunst seiner Heimath; doch gehört seine vorzüglichste Thätigkeit und Wirksamkeit im Fache der Malerei Rom an. Hier trat ihm ein jüngerer Meister zur Seite, Rafael, der, aus der schwärmerischen Schule von Umbrien hervorgegangen, sich nachmals in dem sinnlich kräftigeren Florenz gestärkt hatte und nunmehr in Rom die höchste Reinheit und Anmuth des künstlerischen Styles erreichte, in seiner freieren Entfaltung zum Theil durch die Nähe Michelangelo's gefördert. Um Rafael versammelten sich zahlreiche Schüler, die sich ihm theils unmittelbarer anzuschliessen strebten, theils die Richtungen andrer Schulen (auch älterer, in denen sie die erste Bildung empfangen hatten) mit der seinigen verbanden. In andrer Beziehung bildete sich bei den Meistern von Venedig, bei Giorgione und namentlich bei Tizian, die wärmste Erfassung des Lebens aus. Auch ihnen schlossen sich zahlreiche Nachfolger an, von denen viele indess wieder andre Elemente, wie z. B. die der benachbarten lombardischen, im Einzelnen auch die der römischen oder florentinischen Kunst, mit den eigentlich venetianischen verbanden.

§. 2. Leonardo da Vinci und seine Nachfolger.

Leonardo da Vinci (1452—1519),[1] in der Nähe von Florenz geboren und hier in der Schule des Andrea Verocchio gebildet, ist derjenige Meister, der die grosse Glanzzeit der italienischen Malerei eröffnet. Seine Thätigkeit fällt zwar grössten Theils noch in die Periode des 15. Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Thätigkeit vieler derjenigen Künstler, die im vorigen Kapitel besprochen sind; seine Entwickelung aber ragt bedeutend über diese hinaus und leitet entschieden die vollkommen freien und umfassenden Bestrebungen des 16. Jahrhunderts ein. Leonardo war von einem forschsamen Geiste und von der vielseitigsten Schöpferkraft beseelt; in allen Künsten und Wissenschaften erfahren, wusste er ebenso scharf das Leben der Seele, wie das des Körpers bis in die letzten Endpunkte hinab zu durchdringen und in seinen Gebilden darzustellen; und dennoch war er frei von aller Nüchternheit der Auffassung, vielmehr waltet in seinen Darstellungen durchweg zugleich der Hauch einer zarten und tiefsinnigen Schwärmerei, der ihnen, bei der Fülle des Lebens, die sich darin ausspricht, einen um so eigenthümlicheren Reiz giebt. Solcher Auffassung gemäss zeichnen sie sich, was das Aeussere der Behandlung

[1] Ueber Leonardo u. s. Schule s. die Umrisse bei Fumagalli, scuola di Lion. da Vinci in Lombardia. — Denkmäler der Kunst, T. 74.

betrifft, durch einen weichen, aber höchst durchgebildeten Schmelz des Vortrages aus.

Die vielseitige Thätigkeit des Leonardo war der Grund, dass er, wie es scheint, keine sonderlich grosse Anzahl von Arbeiten geliefert hat, die dem Fache der Malerei zugezählt werden müssen, obschon dies jedenfalls sein Hauptfach war. Ungleich mehr zu bedauern ist es, dass die wichtigsten dieser Arbeiten untergegangen sind und dass wir über dieselben somit nur eine unzulängliche Kunde besitzen. (Dass dasselbe Missgeschick auch sein grosses Werk im Fache der Sculptur betroffen hat, ist bereits erwähnt worden.) Die vorzüglichsten Werke seiner Jugendzeit, einen grauenvollen Medusenkopf, einen Carton des Neptun auf sturmbewegtem Meere, einen andern, der das Paradies vorstellte, kennen wir nur aus der Beschreibung. — Im Jahr 1482 ward Leonardo nach Mailand an den Hof des Lodovico Sforza berufen und hielt sich hier bis 1499 auf. Hier eröffnete sich ihm die anziehende Eigenthümlichkeit der lombardischen Kunst, in ihrer weichen und süssen Anmuth und in jener gemessenen Durchbildung, welche sie dem Einfluss der Paduaner verdankte. Gewiss blieb diese Kunstrichtung nicht ohne Einfluss auf ihn, wie er dieselbe umgekehrt, an der Spitze einer zahlreichen Schule, die sich alsbald um ihn versammelte, zu ihrer edelsten Entfaltung brachte. Hier schuf er das grosse Meisterwerk seines Lebens, das berühmte Abendmahl, welches er auf eine Wand im Refektorium von S. Maria delle Grazie (mit Oelfarben) malte, ein Werk, das bei der lebendigsten dramatischen Entwickelung die grösste Harmonie des Styles, bei der besonnensten Charakteristik die höchste religiöse Begeisterung offenbarte. Aber frühzeitig verdorben und übermalt, und wieder übermalt und wieder verdorben, ist das Gemälde jetzt nur eine traurige, gespensterhafte Ruine,[1] und wir kennen dasselbe eigentlich nur aus verschiedenen alten Copien, welche zum Theil bereits von seinen Schülern angefertigt wurden, sowie aus seinen eigenhändigen, auf Papier gezeichneten Entwürfen der Köpfe, die sich gegenwärtig zum grössten Theil in der grossherzoglichen Sammlung zu Weimar befinden und die freilich den höchsten Begriff von der Schönheit des Werkes, wie dasselbe ausgeführt ward, geben. Von andern Arbeiten, die Leonardo in Mailand ausgeführt haben dürfte, wird später die Rede sein. — Im J. 1499 kehrte er nach Florenz zurück. In die ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts fallen wiederum zwei höchst wichtige Werke, Beides Cartons. Der eine, erhalten und in der Akademie von London aufbewahrt, stellt die h. Jungfrau mit ihrer Mutter (der h. Anna) und mit dem Christkinde, das mit einem Lamm spielt, dar; ein Werk, das ein eben so hohes und durchgebildetes Gefühl für Schönheit der Form, wie für innerliche Beseelung erkennen lässt. Von seinen Schülern ist dasselbe (wie auch eine zweite, ähnliche Composition) mehrfach gemalt worden; das bedeutendste dieser Bilder, wohl bestimmt für ein eigenhändiges Werk des Meisters zu halten, findet sich im Louvre zu Paris. Der zweite Carton stellte ein Reiter-

[1] Doch sind bei der letzten Herstellung zahlreiche echte Einzeltheile von höchster Bedeutung zum Vorschein gekommen.

gefecht, eine Scene aus der florentinischen Geschichte, dar; Leonardo arbeitete denselben im Auftrage der florentinischen Regierung und im Wettkampfe mit Michelangelo; die höchste und gewaltigste Aeusserung des Lebens war hierin, in den Menschen wie in den Thieren, aufs Ergreifendste znr Erscheinung gebracht. Leider kennen wir diesen Carton (wenn nicht etwa nnr einen Theil desselben) einzig nur aus einem späteren Kupferstich, von der Hand des Edelink, den dieser nach einer von Rubens gefertigten Zeichnnng gestochen hat; hier erscheint das Ganze, obschon mit rüstigstem Sinne aufgefasst, doch wesentlich in die schwerere Darstellungsweise des Rubens übertragen. Der erstgenamnte Carton hatte, als er öffentlich ausgestellt ward, ganz Florenz zur Bewunderung hingerissen; der zweite, in ähnlicher Art wie der gleichzeitig von Michelangelo gefertigte Carton, ward förmlich als eine Schule für die jüngere Künstlerwelt betrachtet. — Im J. 1516 wurde Leonardo durch König Franz I. nach Frankreich berufen, und starb dort nach wenigen Jahren.

Unter den Werken, die, ausser den ebengenannten, bei der Betrachtung von Leonardo's Thätigkeit im Fache der Malerei vornehmlich zur Sprache kommen dürften (denn sehr Vieles wird ihm ganz irrthümlich zugeschrieben), sind zunächst die folgenden hervorzuheben: Als eine seiner früheren Arbeiten das Wandbild einer Madonna mit dem knieenden Stifter, im Kloster S. Onofrio zu Rom. Sodann das kolossale und überaus grossartige Freskobild einer Madonna mit dem Kinde, zu Vaprio. Ferner die Bildnisse des Galeazzo Maria Sforza und seiner Gemahlin, in der Sammlung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, noch streng behandelt, somit als frühere Arbeiten des Meisters zu betrachten; das männliche Bildniss minder anziehend, zudem stark verrieben, das weibliche dagegen von wunderbarer Schönheit und malerischer Vollendung. Ebendaselbst mehrere andre, in farbigen Stiften entworfene Bildnisse, zum Theil, trotz der Flüchtigkeit der Anlage, von grosser Schönheit. — Eine Anbetung der Könige in den Ufficj von Florenz, eine grosse und reiche Composition, zwar nur untermalt, aber von nnschätzbarem Werthe. Aehnlich behandelt ein kleines Bild des heiligen Hieronymus, aus der Sammlung Fesch, jetzt in der des Vaticans.[1] Mehrere ausgezeichnete Madonnen und h. Familien, zum Theil von Schülerhand; eine säugende Madonna im Pal. Litta zu Mailand; eine heilige Familie, die, mit gewissen Veränderungen, mehrfach vorkommt, im Mailändischen, in der Galerie der Eremitage zu Petersburg, in englischen Galerien (die bekannteste Composition dieser Art führt den Namen der *Vierge au basrelief*, nnd das eigentliche Original derselben befindet sich bei Lord Warwick auf seinem Landsitz Gatton Park; eine höchst bedeutsame heilige Familie, unter dem Namen der *Vierge aux rochers* bekannt, doch vielleicht nur von einem der Schüler ausgeführt, im Museum von Paris,[2] n. s. w.

---

[1] Das Jünglingsportrait in den Uffizien ist dagegen eben so wenig wie das weibliche Bildniss in der Galerie Pitti (die sogenannte „monaca di Lionardo") von Leonardo. Was endlich den „Goldschmied" daselbst anbetrifft, so ist dies Meisterwerk eines der vollendetsten Bildnisse des Lorenzo di Credi. — O. M. — [2] Auf einem Exemplar im Besitz des Lord Suffolk in England (Charlton-Park) hält Waagen die Köpfe für Leonardo's Hand.

Auch die Composition eines, ebenfalls in verschiedenen Exemplaren vorhandenen Gemäldes, Christus als Jüngling zwischen vier Schriftgelehrten scheint von Leonardo zu sein; das, früher als Original betrachtete Exemplar, in der Nat.-Galerie zu London, ist ein vortreffliches Werk des Bernardino Luini. — Dasselbe ist der Fall mit dem, übrigens höchst anmuthvollen Bilde der Eitelkeit und Bescheidenheit im Palast Sciarra zu Rom. — Ueber ein, in neuerer Zeit verschollenes Bild, das sich früher in der Galerie von Cassel befand und als eines der vorzüglichsten Werke von Leonardo galt, lässt sich kaum etwas Sicheres sagen. Das Bild, eine Mutter mit ihren Kindern, führte den Namen der Caritas; der tiefsinnig süsse und sehnsuchtsvolle Ausdruck der Köpfe desselben wird höchlichst gerühmt. Neuerlich wird indess mit Bestimmtheit versichert, das Gemälde habe ursprünglich eine Leda vorgestellt und sei nur durch Uebermalung, die Nacktheit in etwas zu verhüllen, zu einer Caritas umgestempelt worden; auch habe sich dasselbe zuletzt in der Sammlung des Königs von Holland, im Haag befunden.[1]

Als vollkommen sichere und durchgebildete Gemälde aus der Blüthezeit seiner künstlerischen Kraft sind endlich noch drei Arbeiten anzuführen, die sich im Museum von Paris befinden.[2] Das eine ist die Halbfigur des Täufers Johannes, der Kopf von begeistertem, fast wonnetrunkenem Ausdruck. Das zweite ein weibliches Bildniss, früher ohne Grund mit dem Namen der *Belle féronnière* (einer Geliebten des Königs Franz I.) bezeichnet, vermuthlich das Portrait der Lucrezia Crivelli, Geliebten des Lodovico Sforza, somit in Mailand gemalt, ein Bild von höchst edler und reiner Auffassung, anziehend durch einen leis melancholischen Hauch, der über die Züge des Gesichtes hingeweht ist. Das dritte ist das Bildniss der Monna Lisa, später in Florenz gemalt, von höchster Feinheit in der Zeichnung und Zartheit in der Modellirung, und durch einen wundersamen Liebreiz ausgezeichnet.

An Leonardo schliessen sich zunächst die Künstler der Mailänder Schule[3] an, die sich theils inniger seiner persönlichen Richtung hingaben, theils mehr von der älteren Auffassungsweise beibehielten, theils auch fremdartige Einwirkungen mit diesen Elementen zu verbinden strebten. Die meisten derselben sind als seine unmittelbaren Schüler zu bezeichnen.

Als der anziehendste ist Bernardino Luini oder Lovino voranzustellen, der aus der älteren lombardischen Schule hervorgegangen ist und in seinen früheren Arbeiten, z. B. der grossen Grablegung in S. M. della Passione zu Mailand, lebhaft an Borgognone erinnert. Die hohe, kindlich reine Naivetät der Auffassung, die Einfalt in der Composition, die süsse Anmuth der Köpfe, das heiter blühende Colorit geben den Bildern dieses Künstlers einen grossen Reiz; ohne die Energie, die gross-

[1] Vgl. deutsches Kunstbl. 1851, S. 59. — Ebenda über verschiedene Werke Leonardo's: 1852, S. 37 u. a. a. O. 1853, S. 187. 430. — [2] Waagen, Kunstw. und Künstler in Paris, S. 423, ff. — Vgl. F. Kugler, Kl. Schriften II, S. 513. — [3] Vergl. Passavant, Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei; Schorn'sches Kunstblatt, 1838, No. 69, ff.

artige Charakteristik, die tiefe Durchbildung des Leonardo zu erreichen, hat er dennoch einen grossen Theil von der eigenthümlichen Richtung des Meisters mit Glück aufgenommen und frei und unbefangen, seiner individuellen Stimmung gemäss, weiter zu verarbeiten gewusst. Zugleich tritt in seinen Werken zuweilen, ebenfalls günstig wirkend, ein Anklang an Rafael hervor, wohl mehr durch innere Verwandtschaft als durch unmittelbare Nachahmung herbeigeführt. Häufig hat man Bilder Luini's als Hauptwerke des Leonardo betrachtet; so einige der bereits im Vorigen genannten Gemälde; so das Brustbild des Johannesknaben mit dem Lamme, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Herodias in der Tribune der Uffizien zn Florenz, die Madonna zwischen der h. Katharina und Barbara in der Gal. Esterhazy zu Wien. Die Brera von Mailand besitzt eine bedeutende Anzahl von Werken seiner Hand, zumeist Fresken aus aufgehobenen Mailändischen Kirchen. Andre Fresken sieht man noch gegenwärtig in verschiedenen Kirchen von Mailand, zahlreiche und bedeutende Arbeiten vornehmlich im dortigen Monastero maggiore (S. Maurizio). und in der Ambrosiana (grosses Fresko einer Verspottung Christi); zwei schöne Compositionen im Pal. Litta; drei Altarbilder im Dom von Como. Seine Hauptwerke sind die Fresken im Franciskanerkloster degli Angeli zu Lugano (um 1529, namentlich die Leidensgeschichte Christi) und die in der Kirche von Saronno (um 1530, Geschichten der h. Jungfrau und einzelne Heiligenfiguren). — Aurelio Lnini, der Sohn des Bernardino, ist ein wenig bedeutender, in Gefühl nnd Farbe sehr kalter Nachfolger seiues Vaters.

Unter den eigentlichen Schülern des Leonardo soll Francesco Melzi dem Meister ebenfalls vorzüglich nahe stehen; ihm schreibt man ein anmuthvolles, aber theilweise übermaltes Gemälde, Vertumnus und Pomona, im Berliner Museum zu. — Andrea Salaino (oder Salai) beschränkt sich fast nur darauf, die gesuchtesten Compositionen des Meisters in sorgfältiger Ausführung, aber mit etwas zu sehr in's Röthliche fallender Färbung auszuführen. (Bilder in der Brera.) — Auch Marco d'Oggione ist als ein mehr handwerklicher Maler zu betrachten. (Eine Reihe von Bildern in der Brera, ein treffliches Altarblatt in S. Eufemia zu Mailand.) — Cesare da Sesto strebte dem Leonardo, wenn schon ohne grossen Ideen-Reichthum, mit glücklichem Erfolge in gründlicher Durchbildung des Gegenstandes nach. In früheren Bildern erscheint er dem Meister sehr verwandt; so in einer Taufe Christi beim Duca Scotti zu Mailand von einer fast gezierten Eleganz in den halbnackten Hauptgestalten. (Die reiche Landschaft des Bildes ist von der Hand des Bernazzano). Später ging Cesare zu Rafael und bemühte sich, dessen Richtung mit der des Leonardo zu vereinen, ein Streben, das im Ganzen zu sehr erfrenlichen Resultaten führte, wie die beiden Hauptbilder beweisen: das fünftheilige Altarbild aus S. Rocco, jetzt beim Duca Melzi in Mailand, wo die Madonna geradezu aus Rafael's Mad. di Fuligno entlehnt ist, und eine Anbetung der Könige im Museum zu Neapel. Andres in der Brera zu Mailand, im Belvedere zu Wien, etc. — Giovan Antonio Beltraffio erinnert mehr, als die ebengenannten, an die alterthümlich lombardische Schule, deren Richtung sich bei ihm

zu einem hohen ergreifenden Ernste gestaltet; sein Hauptwerk ist eine Madonna zwischen dem Täufer und dem hl. Sebastian, nebst knieenden Donatoren, jetzt im Museum von Paris; im Berliner Museum, von seiner Hand, eine grossartige h. Barbara. — Auch bei Gaudenzio Vinci klingt die ältere Schule des Landes nach, doch mehr jene zart religiöse, gemüthliche Richtung; sein Hauptwerk ist das Altargemälde in der obern Kirche zu Arona, am Lago maggiore. — Von den minder bedeutenden Schulgenossen dieser Meister nennen wir Bernardino Fassolo, Niccolo Appiani und Giovanni Pedrini, von dem die vielen etwas glatt vollendeten und kalt gefärbten nackten Halbfiguren der Magdalena, Katharina, Lukrezia u. dergl. herrühren. —

Andrea Solario,[1] genannt del Gobbo, ist ein sehr bedeutender lombardischer Meister, der seine erste Bildung in der Schule Bellini's erhalten hat, wie aus einem seiner frühesten bekannten Bilder, der in der Brera zu Mailand befindlichen h. Familie (bez. Andreas Mediolanensis 1495) deutlich hervorgeht, die für S. Pietro in Murano gemalt war. In dem köstlichen kleinen Gemälde der Kreuzigung im Louvre (bez. Andr. Mediolan. 1503), das durch liebevolle Durchführung und klare Färbung sich auszeichnet, erkennt man Einflüsse Mantegna's. Später nahm Andrea Eindrücke von Leonardo auf und wusste dieselben in seiner Empfindung namentlich bei Gemälden geringeren Umfanges zu anziehender Wirkung zu bringen. So in einem zu Mailand in Privatbesitz befindlichen Bildchen von grosser Schönheit und Vollendung (1515), die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten darstellend; so in der liebenswürdigen Madonna das Kind nährend, im Louvre, einem seiner vorzüglichsten Werke, und einer ähnlichen Madonna, beim Grafen Pourtalès zu Paris. Ein Hauptwerk seiner späteren Zeit ist die grosse Altartafel der Himmelfahrt Mariä in der Karthause von Pavia. Andrea mehrfach unter fremdem Namen in verschiedenen Galerieen. — Gaudenzio Ferrari[2] aus Valduggia (1484—1549), besuchte zuerst die Schule des Girolamo Giovenone in Vercelli und kam dann nach Mailand. Er war nicht Schüler des Leonardo, doch ist auch in seinen Bildern der Einfluss, den der letztere auf die Schule des Landes ausgeübt hatte, wahrzunehmen. Damit aber verbinden sich bei ihm noch andere Richtungen, die durch seinen Studiengang und durch seine persönliche Eigenthümlichkeit erklärt werden; eine Zeit lang arbeitete er in der Werkstätte des Perugino, später in Rom bei Rafael, dessen Darstellungsweise er sich, für den Augenblick wenigstens, anzueignen bemüht war; seine eigene Sinnesweise endlich giebt seinen Arbeiten oft einen mehr oder weniger phantastischen Charakter. Sie sind von verschiedenem Werth; nicht selten bemerkt man in ihnen das Streben, ungewöhnlich zu erscheinen, oft aber haben sie auch eine hohe und freie Würde. Die Lombardei besitzt einen grossen Reichthum seiner Werke. So zunächst die Mailänder Brera (hier z. B. drei Fresken mit den Hauptmomenten der Geschichte der Maria), und mehrere

---

[1] Vgl. O. Mündler, Essai p. 203 fg. — [2] Gaud. Bordiga, le opere del pittore e plasticatore Gaud. Ferrari.

der dortigen Kirchen, in S. Celso eine sehr schöne Taufe Christi, u. a. Die vorzüglichsten Werke sieht man zu Varallo. Hier stellte er, in der Kap. del Sacro Monte, den Opfertod Christi in einer grossen, höchst umfangreichen Composition dar, und zwar die Hauptfiguren als eine freie Statuengruppe (doch naturgemäss bemalt), an den Wänden eine grosse Menge zuschauender Personen, an den Gewölben klagende Engel. Einen nicht geringeren Reichthum an Fresken besitzt, ebendaselbst, die Kirche der Osservanti (seit 1507 und 1510). So auch Vercelli, namentlich die dortige Kirche S. Cristoforo (1532 und 1535); ein Ahendmahl im Refectorium von S. Paolo. In Saronno malte er die Kuppel der Kirche mit anmuthvollen Engelschaaren aus (1535). U. a. m. Als letzte Hauptwerke seiner Hand sind zwei Fresken, Geisselung und Kreuzigung Christi, in S. Maria delle Grazie zu Mailand zu nennen (1542), dann der heil. Paulus vom J. 1543, für dieselhe Kirche gemalt, jetzt im Louvre, und endlich das noch spätere aher in Ausführung und Färbung trockene Abendmahl in der Kirche der Passione zu Mailand. — Bernardino Lanini und andere Nachfolger des Gaudenzio Ferrari sind wenig bedeutend.

Ferner übte die Richtung des Leonardo einen wesentlichen Einfluss auf die Entwickelung des Gianantonio Bazzi,[1] gen. il Sodoma, aus (geh. um 1474, gest. 1549). Dieser Künstler ist aus Vercelli gebürtig und hat seine erste künstlerische Bildung in der Lomhardei unter dem Einfluss Leonardo's erhalten; nachmals gewann er durch Anschauung der Florentiner Kunst und dann in Rom durch die Werke Rafael's manche neue Eindrücke, die er selbständig zu verwerthen wusste; später liess er sich in Siena nieder. Die Werke, welche der Zeit seiner schönsten künstlerischen Kraft angehören, haben das Gepräge einer üheraus anmuthvollen, doch ehenso hohen und selbst ernsten Süssigkeit. Zu seinen früheren Werken, die noch eine mehr alterthümliche und strenge Richtung erkennen lassen, gehören die Fresken im Klosterhofe von M. Uliveto maggiore hei Buonconvento (1505) (neben denen des L. Signorelli), sodann die in der Farnesina zu Rom, aus der Geschichte Alexanders des Grossen; in den letzteren tritt sein eigenthümliches Streben schon hedeutsam hervor. Seine Meisterarbeiten aber finden sich in Siena:[2] namentlich in der Kirche S. Domenico, Kapelle der h. Katharina von Siena, wo er die Legende dieser Heiligen auf eine wunderbar ergreifende Weise dargestellt hat; und im Oratorium von S. Bernardino, wo die Mehrzal der Fresken (aus der Geschichte der Maria) von seiner Hand herrührt; ausserdem verschiedene andere Wandbilder und Altartafeln, die jedoch nicht durchweg den gleichen Werth hahen, darunter die früheste, eine Kreuzabnahme in S. Francesco, die in den Charakteren an Leonardo, in den Farben

---

[1] Bisher irrthümlich Razzi genannt. Vgl. Vasari, ed Lemonn. XI. p. 161. — [2] Einige Blätter in der „Raccolta delle più celebri pitture esistenti nella città di Siena"

besonders an Gaudenzio Ferrari erinnert. Andere Tafelbilder in den Uffizien zu Florenz und in den Studj zu Neapel. — Hin und wieder zeigt sich in Sodoma's späteren Werken der nicht günstig wirkende Einfluss der Manieren der florentinischen Schule (sofern die letztere namentlich von Michelangelo abhing). Mehr noch ist dies der Fall bei Sodoma's Schülern und Mitstrebenden in Siena, wobei zum Theil auch Einflüsse der Schule Rafaels eintreten, obschon diese Künstler im Allgemeinen zugleich, mehr oder minder deutlich, der Richtung des Sodoma folgten. So seine Schüler Bartolommeo Neroni (genannt Maestro Riccio), Michelangelo Scalabrino (genannt Michelangelo da Siena, nicht zu verwechseln mit M. Anselmi, dem Nachahmer des Correggio), Giomo del Sodoma und andre eben so wenig bekannte. So sein Mitarbeiter in S. Bernardino, Domenico Beccafumi (gen. il Mecche-rino), der sich wenigstens in den Fresken, welche er dort ausgeführt, und in einer grossen Tafel der h. Katharina von Siena in der Akademie zu Siena dem Sodoma erfreulich anzuschliessen wusste, später jedoch in unleidliche Manier verfiel. Merkwürdige Arbeiten, theils von frühern Meistern, theils aber von Beccafumi sind die musivischen, aus hellerem und dunklerem Marmor zusammengesetzten Darstellungen, welche den Fussboden im Chore des Domes von Siena bilden. — In minder nahem Verhältniss steht Baldassare Peruzzi, der Baumeister (1481—1536). Einige Malereien aus der früheren Zeit dieses Künstlers, wie die Fresken, welche er in der Farnesina und in der Altartribune von S. Onofrio zu Rom ausgeführt, hauptsächlich aber die Madonna mit Heiligen und dem knieenden Agostino Chigi in S. Maria della Pace daselbst, haben noch ein liebenswürdig alterthümliches Gepräge, spätere, wie sein Augustus mit der Sibylle in dem Kirchlein Fonte Giusta zu Siena, sind etwas frostiger, nach römischer Manier, behandelt.

Noch mag hier der Veroneser Gianfrancesco Carotto (um 1470—1546) angeschlossen werden. In seinen früheren Arbeiten seinen dortigen Zeitgenossen, namentlich dem Francesco Morone verwandt, scheint auch er sich später unter dem vorwiegenden Einfluss des Leonardo ausgebildet zu haben; zugleich aber macht sich in seinen fein empfundenen und duftig weich behandelten Werken eine Annäherung an den Styl Rafaels bemerklich, die bei ihm jedoch keinesweges einen Zwiespalt des künstlerischen Bewusstseins hervorbringt. Vielmehr erscheint Carotto als ein sehr edler und reiner Meister und auf ähnlich achtungswürdiger Stufe stehend, wie etwa Luini und Sodoma. Die städtische Galerie und die Kirchen zu Verona enthalten zahlreiche Werke seiner Hand; vorzüglich bedeutend sind seine Arbeiten, Fresken aus der Geschichte des Tobias und eine Altartafel, in der Kirche S. Eufemia, Kapelle degli Spolverini. — Andre Künstler von Verona sind Paolo Morandi, gen. Cavazzola, der noch jung 1522 starb und treffliche Werke hinterliess (städtische Sammlung zu Verona), dann der weniger bedeutende Niccolo Giolfino (Bilder in S. Anastasia und S. Eufemia daselbst) u. s. w.

§. 3. Correggio und seine Nachfolger.[1]

Aus derjenigen Richtung der lombardischen Malerei, welche durch Leonardo da Vinci ihr bestimmtes Gepräge erhalten hatte, entwickelt sich ein Meister, dessen Werke wiederum den höchsten Erscheinungen im Gebiete der Kunst zugezählt werden müssen: Antonio Allegri, genannt Correggio (1494—1534). Ueber seinen Bildungsgang liegen wenig bestimmte Nachrichten vor. Als sein eigentlicher Meister wird gegenwärtig mit Zuversicht jener ältere lombardische Maler Francesco Bianchi Ferrari genannt.[2] Das bedeutendste, fast das einzig bekannte unter den Jugendbildern des Correggio, eine thronende Madonna mit vier Heiligen (darunter der heil. Franciscus) vom Jahr 1514, in der Galerie von Dresden, lässt dies sein Verhältniss zu dem ebengenannten, sowie auch zu Mantegna,[3] mit Bestimmtheit erkennen; zugleich aber zeigt dasselbe die entschiedene Nachwirkung des Leonardo, wie es an sich das Zeugniss eines sehr früh entwickelten Talentes ist. Diesem Bilde nahe verwandt ist noch ein zweites Werk des Correggio, eine Altartafel mit vier Heiligen, in der Sammlung des Lord Ashburton zu London; dagegen zeigt die ebenfalls frühe Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, den Meister schon in der ihm eigenen Kraft des Tones und breiteren Pinselführung. — Aber es lebte in Correggio ein Geist, der sich bald in einer selbständigen Weise entfaltete. Er war von der Natur mit dem tiefsten und feinsten Empfindungsvermögen begabt, und seine Bilder wurden der unmittelbare Ausdruck desselben; er weiss in ihnen die seligste Lust einer paradiesisch heitern Welt, die vollste Inbrunst der Liebe (der göttlichen wie der irdischen), und nicht minder den erschütterndsten Schmerz, der auch die geheimsten Falten des Gemüthes durchdringt, dem Auge gegenüberzustellen. Dabei ist eine wunderbare Verklärung über seine Gestalten ausgegossen; ein reinerer Aether umfängt sie und spielt leise zitternd um sie her, eine lichterfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint und überallhin den Bewegungen jenes gesteigerten Empfindungsvermögens folgt. Dies ist die Kunst des Helldunkels, welche den Schmelz der Modellirung, der bei Leonardo da Vinci sichtbar wird, in einem hoch potenzirten Maasse ausbildet, und in welcher die technische Meisterschaft des Correggio beruht. Uebrigens ist bei dieser flüchtigen Charakteristik gleich von vornherein zu bemerken, dass die Richtung, welche Correggio eingeschlagen, eine gefahrvolle war, dass seine affektvolle Beweglichkeit leichter als in andern Richtungen zum Affektirten hinüberleiten konnte, und dass eine solche Ausartung (oder wenigstens der Beginn dazu) besonders da nahe lag, wo der Gegenstand der Darstellung an sich eine ruhigere Stimmung erforderte.

Unter den im Folgenden anzuführenden Hauptwerken Correggio's nenne ich zunächst die Cyklen seiner Freskomalereien in Parma, die für den Gang seiner Entwickelung bestimmte Anhaltspunkte bieten. Im Jahr 1518 malte er hier die zierlichen, der antiken Mythe entnommenen De-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 75. — [2] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 420. — [3] Vgl. O. Mündler, Essai p. 65.

korationen in einem Saale des Nonnenklosters S. Paolo, unter denen besonders die, mit Jagd-Attributen versehenen Genien der gewölbten Decke von liebenswürdigster Anmuth sind. Hierauf folgen (1520—1524) die Malereien der Kuppel von S. Giovanni Evangelista, die Himmelfahrt Christi und auf den Zwickeln der Kuppel die Evangelisten und die Kirchenväter darstellend, ein Werk von eigenthümlicher Grossheit des Sinnes. In der Altartribune hatte er gleichzeitig eine Krönung der Maria gemalt; diese Arbeit verschwand bei dem Abbruch der Tribune (1584); alte Copien derselben, von Cesare Aretusi, behufs der Wiederherstellung der Gemälde angefertigt, finden sich im Museum zu Parma, andre Copien von der Hand des Annibale Caracci, im Museum von Neapel. Von 1526—1530 malte Correggio die Kuppel des Domes, wo er die Himmelfahrt der Maria vorstellte, ein höchst figurenreiches Werk, Alles erfüllt von himmlischer Entzückung, doch, bei der Ueberfülle der Gestalten und der Menge perspektivischer Verkürznngen, die darauf angebracht sind, minder klar im Eindrucke des Einzelnen, als das vorige Werk.

Die wichtigeren Tafelbilder des Correggio lassen sich, dem Inhalte nach, in verschiedene Gattungen theilen. Eine derselben umfasst diejenigen Bilder, welche der Darstellung einer kindlich heiteren Unschuldswelt gewidmet sind und sich vorzugsweise in dem Kreise der heil. Familie bewegen. So das überaus liebliche Bildchen einer heil. Familie, wo im Hintergrunde Joseph mit Tischlerarbeit beschäftigt erscheint, in der National-Galerie zu London, ein Bildchen der Vermählung des Christkindes mit der heil. Katharina im Museum von Neapel, und eine grössere Darstellnng desselben Gegenstandes (wobei auch der heil. Sebastian) im Museum von Paris, ein Bildchen der Ruhe auf der Flucht (la Zingarella benannt) im Musenm von Neapel; eine andere grosse und überaus vollendete Darstellung desselben Gegenstandes in der Galerie von Parma; in der letzteren auch das höchst anmuthvolle Freskobild einer Madonna mit dem Kinde. Diesen Bildern ist sodann die berühmte heilige Nacht (Anbetung der Hirten) in der Galerie von Dresden zuzuzählen. — Andere Gemälde haben die Darstellung des tiefsten, erschütterndsten Seelenschmerzes zu ihrem Gegenstande. Die bedeutendsten von diesen sind: das miniaturartig vollendete Bildchen des Christus am Oelberge, ein Werk voll der ergreifendsten Poesie, in der Galerie des Herzogs von Wellington zu London; und die Ausstellung des Erlösers vor Pilatus, die höchste Verklärung des Schmerzes offenbarend, in der Nationalgalerie von London. Ihnen ähnlich eine Kreuzabnahme in der Galerie von Parma, und das Martyrthum der h. h. Placidus und Flavia, ebendaselbst, beide früher entstanden als die vorerwähnten. — Wieder andre sind einfache Altartafeln, Madonnen und Heilige vorstellend. Diese aber, deren Gegenstand mehr eine feierliche Ruhe des Gefühles verlangt, konnten dem inneren Wesen von Correggio's Knnstrichtung nicht eben günstig entsprechen, und so wirken sie, bei vielen Vorzügen und Schönheiten im Einzelnen, insgemein auf das Gefühl des Beschauers minder wohlthuend. Die wichtigsten sind die unter dem Namen des heil. Hieronymus (in der Galerie von Parma), des h. Sebastian und des h. Georg (beide in der Galerie von Dresden) bekannten Bilder. — Als eine vierte Gat-

tung sind die Gemälde zu betrachten, die, dem Kreise der antiken Mythe sich anschliessend, das Verlangen und die Wonne der Sinnenwelt in verklärten Zügen offenbaren. Zu diesen gehören zwei Bilder des Berliner Museums, Leda, die mit ihren Gespielinnen badet, und Jo, von der Wolke umarmt, letzteres namentlich ein Werk von hinreissender Gewalt; (ein andres Exemplar desselben im Belvedere zu Wien). Ferner: Jupiter und Antiope im Pariser Museum, etwas zu absichtlich in der Composition, jedoch von zauberhafter Farbenwirkung und dem vollendetsten Schmelz des Vortrages; Danae mit Amorinen, in der Galerie Borghese zu Rom, in der Auffassung nicht ansprechend, aber in malerischer Beziehung von höchstem Werthe, trotz erlittener Misshandlung; die Erziehung des Amor (durch Venus und Merkur) in der National-Galerie zu London, ein Bild von hohem, geläutertem Adel; und der überaus anmuthige Ganymedesraub im Belvedere zu Wien. — Endlich noch zwei Bilder der Galerie von Dresden, die berühmte h. Magdalena und ein wunderbar vollendetes männliches Bildniss.

Die Schüler und Nachfolger des Correggio geriethen insgemein, wo sie die Empfindsamkeit des Meisters in sich aufzunehmen strebten, in eine affektirte Manier; nur in einzelnen Fällen, wo sie sich einer schlichteren Naivetät überliessen, erscheinen sie ansprechender. Die bedeutendsten unter ihnen sind: Pomponio Allegri (Sohn des Correggio), Francesco Maria Rondani, Michelangelo Anselmi, Bernardino Gatti, gen. il Sojaro, Giorgio Gandini, gen. del Grano, Lelio Orsi aus Novellara u. s. w. — Bei weitem der berühmteste unter den Nachfolgern Correggio's ist Francesco Mazzuoli, genannt il Parmigianino (1503—1540). Dieser Künstler hatte allerdings ein sehr bedeutendes und gleichfalls schon sehr früh gereiftes Talent; aber die seelenvolle Anmuth seines grossen Vorgängers ward bei ihm zu einer, ihres Strebens sich stets bewussten Koketterie, und die letztere wirkt in seinen Bildern um so widerwärtiger, als er darauf hinarbeitet, mit solcher Richtung zugleich eine gewisse Grossheit, nach der Weise des Michelangelo, zu verbinden. Nur wo das unmittelbare Vorbild der Natur ihm einen wohlthätigen Zügel anlegte, d. h. in der Darstellung von Bildnissen, wie sich solche u. a. im Museum von Neapel vorfinden, erscheint Parmigianino wahrhaft bedeutend; doch ist auch unter seinen meist widerwärtigen Historienbildern wenigstens eine Madonna mit Heiligen in der National-Galerie zu London (1527) um der Virtuosität der Darstellung willen anzuführen. — Eine ähnliche Richtung verfolgte sein Schüler und Vetter, Girolamo di Micchele Mazzuoli, von dem ein Hauptbild, eine Verkündigung, in der Ambrosiana zu Mailand.

§. 4. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und andere florentinische Meister von verwandter Richtung.[1]

Wenn Leonardo da Vinci in Florenz nicht, wie in Mailand, eine eigenthümliche Schule gegründet hat, so ist gleichwohl auch hier ein

[1] Denkmäler der Kunst, T. 76.

mehr oder weniger bedeutender Einfluss seiner Persönlichkeit und der durch ihn mächtig gehobenen technischen Ausbildung keineswegs zu verkennen. In diesem Betracht darf hier eine Reihe von zum Theil sehr ausgezeichneten Malern namhaft gemacht werden, deren Richtung sich auf der einen Seite an jenes ältere, realistische Streben der florentinischen Schule (wie dasselbe zuletzt in seiner grossartigsten Bedeutung bei Ghirlandajo erschienen war) anschloss, auf der andern Seite aber durch Leonardo zu einer tieferen Durchdringung der künstlerischen Aufgabe und zu einer freieren Gestaltung derselben hingeführt ward.

Der älteste unter diesen ist Baccio della Porta, nachmals Mönch und gewöhnlich mit seinem Klosternamen Fra Bartolommeo genannt, (1469—1517). Auch von seinem Leben gehört noch ein grosser Theil in die Periode des 15. Jahrhunderts; er war ursprünglich ein Schüler des Cosimo Roselli, und die Richtung dieses Künstlers zeigt sich auch noch, obschon aufs Edelste durchgebildet, in ein paar miniaturartig gemalten Täfelchen von der Hand des Fra Bartolommeo, welche sich im Museum von Florenz befinden und die Geburt und die Beschneidung Christi vorstellen. Die Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit fällt indess erst in die letzten Jahrzehnte seines Lebens; dieser Periode gehört die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Werke an, und in ihnen liegt das Streben der neuen Zeit klar ausgesprochen. Es sind zumeist Gemälde von einfacher Composition, Altarbilder mit der thronenden Madonna und Heiligen, oder kleinere Madonnen- oder Heiligenbilder; ohne eine besondere religiöse Schwärmerei zu verrathen, entfalten sie eine ruhige, aber ernste und würdige Auffassung des Lebens, oft nicht ohne Anmuth, zuweilen mit dem Streben nach höherer Grossartigkeit, dessen der Meister jedoch nicht überall mächtig wird. Sein Vortrag hat einen zarten weichen Schmelz, der ziemlich deutlich auf Leonardo zurückweist, zugleich eine markige, breite und volle Wirkung, obwohl die Zusammenstellung der Farben oft hart und unharmonisch ist. Die florentinischen Sammlungen enthalten eine bedeutende Anzahl solcher Werke, namentlich ist die Galerie des Palastes Pitti reich daran. Ausserdem finden sich bedeutende Altarbilder seiner Hand vornehmlich in einigen Kirchen von Lucca (S. Martino und S. Romano); im Louvre zu Paris, etc. — Freskobilder von Fra Bartolommeo sind selten; als ein sehr bedeutendes Werk solcher Art kann hier nur die grossartige (doch leider sehr verdorbene) Darstellung des jüngsten Gerichtes in einem Hofe von S. Maria Nuova zu Florenz angeführt werden. — Ein trefflicher Nachahmer des Fra Bartolommeo war sein Freund Mariotto Albertinelli, (mehrere Bilder u. a. in der Akademie von Florenz, vorzüglich eine Heimsuchung Mariä in den dortigen Uffizien). So auch Fra Paolo da Pistoja; (Altarblatt in der k. k. Galerie in Wien).

Andrea del Sarto[1] (1488 bis 1530), ursprünglich ein Schüler des Pier di Cosimo, bildete sich in ähnlicher Richtung aus. Auch seine Werke

[1] Der bisher allgemein angenommene Familienname des Andrea del Sarto „Vanucchi" ist durch die Untersuchungen der neuesten Herausgeber des Vasari (ed. Lemonnier, Vol. VIII. p. 298 fg.) beseitigt.

bewegen sich znm grossen Theil in denselben Gegenständen, doch ist auf der einen Seite der Geist, mit welchem er dieselben auffasst, mehr der der alten florentinischen Schule (d. h. der einer noch grösseren Realität), andern Theils ist seine Durchbildung freier nnd leichter. In einzelnen Gemälden Andrea's macht sich eine glückliche Anfnahme von Motiven, die dem Leonardo da Vinci unmittelbar eigen sind, bemerklich, nnd er verdankt diesem Meister ohne Zweifel einen Schmelz der Modellirung, der ihn zuweilen fast bis zn dem zauberisch wirkenden Helldunkel des Correggio führt; in andern, seiner späteren Zeit angehörigen Gemälden neigt er sich zuweilen zu der Richtung des Michelangelo, die im Allgemeinen jedoch nicht sonderlich harmonisch zu seiner persönlichen Eigenthümlichkeit stimmt. Die letztere besteht in einer freien und heiteren Naivetät, die vornehmlich in seinen heiligen Familien sehr erfreulich wirkt. Solche nnd andere Altarbilder finden sich zahlreich in den florentinischen Galerieen (namentlich in der des Palastes Pitti), seltener in auswärtigen Sammlungen. Als Fresken seiner Hand[1] ist znnächst eine Reihe von Bildern, grau in grau gemalt und die Geschichte des Täufers darstellend, im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo zu Florenz zu nennen; einige von diesen gehören noch seiner frühesten Zeit an nnd erscheinen der älteren florentinischen Darstellungsweise noch sehr nahe stehend, die Mehrzahl aber rührt aus seiner vollendeteren Entwickelungsperiode her. Sodann eine Reihe von Fresken im Vorhofe von S. Annunziata zu Florenz, fünf Scenen aus der Geschichte des h. Philippus Benizzi, von einer überaus anziehenden Wahrheit und schlichten Würde, sowie, ebendaselbst, die Geburt Mariä und die Anbetung der Könige; eine grossartige hl. Familie (la Madonna del Sacco, 1525) in dem grossen Klosterhofe von S. Annunziata; und ein höchst vorzügliches Abendmahl in dem Refektorium des Klosters S. Salvi bei Florenz (1526 bis 1527). Von den während Andrea's Aufenthalt in Frankreich gemalten Bildern ist eine Caritas in der Galerie des Louvre als strenge und meisterhafte Composition zn erwähnen.

Als glücklicher Nachahmer des Andrea erscheint sein Frennd Marc-Antonio Franciabigio, namentlich in ein paar Scenen des Vorhofes dello Scalzo, die von ihm herrühren, und in einer Darstellung der Vermählung der Maria im Vorhofe von S. Annunziata. — Unter Andrea's Schülern ist vornehmlich Jacopo Carucci, genannt Pontormo, ausgezeichnet. Von ihm die Heimsuchung Mariä im Vorhofe von S. Annunziata. Ausgezeichnet war er in Portraitbildern, die er im zartesten Schmelz der Modellirung durchzubilden wusste. — Sodann Domenico Puligo, bei welchem die Formenauffassung des Meisters in das Unbestimmte zerfliesst.

Als ein tüchtiges Talent unter den florentinischen Künstlern, die im Anfange des 16ten Jahrhunderts blühten, ist ferner Ridolfo Ghirlandajo, Sohn des Domenico, zn nennen. Zwei Bilder seiner Hand, aus der Legende des h. Zenobius, im Museum von Florenz, stehen den Werken der vorgenannten Meister würdig zur Seite, namentlich was die

[1] S. die Pitture a fresco di Andrea del Sarto.

schöne Durchbildung der Köpfe anbetrifft. So auch ein Altarbild im Pariser Museum vom J. 1504. Später jedoch zeigt sich in seinen Werken eine grosse und unerfreuliche Verflachung, wie er denn in der Behandlung der Farbe fast durchweg hart und grell ist.

Auch Rosso de' Rossi (1496—1541, von den Franzosen Maître Roux genannt) zeigt in seinen früheren Werken manches Verwandte mit jenen, und bisweilen eine massvolle Haltung (die sogenannten Parzen des Michelangelo im Pal. Pitti sind wahrscheinlich von seiner Hand); meistens aber ist er roh in der Empfindung, unschön und formlos, wie man schon in seinem Freskobilde der Himmelfahrt Mariä im Vorhof der Annunziata zu Florenz sieht. In seinen Oelbildern (kleine Darstellung des Parnasses, im Louvre zu Paris, Madonna mit Heiligen im Palast Pitti) zeigt er sich als manierirter Nachahmer des Fra Bartolommeo, obendrein mit kalter rother Färbung des Fleisches. Seine Hauptthätigkeit gehört jedoch Frankreich an, wo er im Dienste des Königs Franz I. arbeitete; in den Werken, die er dort ausgeführt, tritt zumeist eine mehr oder weniger manierirte Nachahmung des antiken Geschmackes in unerquicklichster Weise hervor.

§. 5. Michelangelo Buonarroti und seine Nachfolger. [1]

Endlich ging aus Florenz ein schon mehrfach genannter Meister hervor, dessen Richtung von der der bisher besprochenen Maler wesentlich abwich, der jedoch in seiner eigenthümlichen Weise wiederum das Höchste leistete und der auch auf Zeitgenossen und nachfolgende Künstler nicht ohne bedeutenden Einfluss blieb. Dies war Michelangelo Buonarroti (1474—1563).[2] Seine ursprüngliche Bildung hatte er bei Domenico Ghirlandajo erhalten, doch hatte er sich bald fast ausschliesslich der Sculptur zugewandt. Was bei Betrachtung dieses Kunstfaches bereits früher (S. 329) über die Eigenthümlichkeit seiner Auffassungs- und Darstellungsweise gesagt ist, findet auch hier seine Anwendung. Nur ist hier noch hinzuzufügen, dass seine Behandlung auch in der Malerei mehr auf eine plastische als auf eine eigentlich malerische Wirkung (die zum Beispiel in dem Helldunkel des Correggio einen ihrer höchsten Triumphe feierte) hinausgeht; dass gleichwohl indess seine Composition nicht mit Einseitigkeit an den Gesetzen der Sculptur festhält, sondern sich mit Umsicht derjenigen freieren Mittel bedient, welche die Malerei gewährt (soweit diese nicht etwa von jenen Licht- und Luftwirkungen, welche das Helldunkel hervorbringen, bedingt sind). Und noch wichtiger ist es zu bemerken, dass gerade dem Fache der Malerei, obschon er dasselbe nicht als sein Hauptfach betrachten wollte, seine grossartigsten, freisten und edelsten Leistungen angehören: sei es, dass ihm hier seine Unternehmungen durch äusseres Missgeschick nicht verkümmert oder dass seine künstlerischen Gedanken durch keine mühselige Technik gelähmt wurden, oder sei es, dass überhaupt in seiner Richtung Etwas lag, was mit den eigentlichen Gesetzen der Sculptur nicht völlig übereinstimmte.

[1] Denkmäler der Kunst, T. 77. — [2] Umrisse nach seinen Gemälden bei Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres.

Als das frühste der hier zu betrachtenden Werke Michelangelo's, von dem wir Kunde haben, ist ein Carton mit der Darstellung einer Begebenheit aus der florentinischen Geschichte zu nennen, den er im Wettkampfe mit jenem Carton des Leonardo da Vinci, dem Reitergefecht, gefertigt hatte (um 1504). Michelangelo stellte eine Schaar badender Soldaten dar, die so eben zum Kampfe gerufen werden; er entwickelte darin (obschon die Wahl der Scene wiederum sehr deutlich auf die realistischen Interessen der damaligen florentinischen Kunst hinweist) eine so grosse Meisterschaft, dass man ihm noch grössern Ruhm spendete als dem Leonardo. Doch auch dieser Carton ist verloren; wir kennen den wichtigsten Theil desselben nur aus einer viel späteren, grau in grau gemalten Copie, die sich im Schlosse Holkham in England befindet, sowie einzelne Stücke aus ein paar alten Kupferstichen.

Es ist bereits bemerkt, dass Michelangelo hierauf nach Rom berufen ward, das Grabmal Julius II. zu arbeiten, dass dies Werk aber unterbrochen ward, namentlich durch die grosse Malerei, die er auf Befehl des Papstes an der Decke der sixtinischen Kapelle ausführen musste. Die letztere, eine Arbeit von höchst bedeutendem Umfange, begonnen 1508 und innerhalb weniger Jahre von ihm ganz eigenhändig ausgeführt, bildet das Erhabenste und Gediegenste unter Allem, was Michelangelo in den verschiedenen Fächern der Kunst geleistet hat. An dem mittleren flachen Theil der Decke stellte er in einer Reihe von Bildern die bedeutendsten Geschichten der Genesis dar; in den grossen Dreieckfeldern des gewölbten Randes die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen, als Vorherverkünder der Erlösung; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der h. Jungfrau (deren Kreis ebenfalls auf die Zukunft des Erlösers hindeutet); in den Gewölbkappen der vier Ecken Momente der Rettung des Volkes Israel (wiederum als Vordeutungen der Erlösung). Der äussere Zusammenhang dieser Darstellungen wird durch ein (gleichfalls gemaltes) architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschliesst, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein von Festigkeit und freier Haltbarkeit giebt; zu diesem Gerüst gehört eine grosse Anzahl mehr dekorativer Figuren, welche die architektonischen Formen stützen, tragen und beschliessen und die man als die lebendig verkörperten Geister der Architektur bezeichnen darf. Hier hatte Michelangelo eine Reihenfolge von Gegenständen gefunden, deren Bedeutung seiner eigenthümlichen Richtung vollständig angemessen war. Das Urweltliche in den Geschichten der Genesis ist nirgend glücklicher ausgedrückt als in diesen Bildern, und es steigert sich in den Gestalten des ersten Menschenpaars bis zur erhabensten Schönheit; ebenso in den Gestalten der Propheten und Sibyllen, bei denen es darauf ankam, diejenige Kraft des Geistes zu vergegenwärtigen, welche in Mitte einer verdorbenen Welt die zuversichtliche Hoffnung aufrecht zu halten vermag; in den Familiengruppen der heiligen Vorfahren dagegen entwickelt sich Michelangelo's Streben mehrfach zu einer Milde und Zartheit, die, im Gegensatz gegen seine sonstige übergewaltige Kraft, fast rührend auf das Gemüth des Beschauers wirkt. — Beträchtlich später

ist sein zweites grosses Werk im Fache der Malerei, die 60 Fuss hohe Darstellung des jüngsten Gerichtes an der Altarwand der sixtinischen Kapelle, begonnen um 1534, beendet 1541. Dies Werk, so kunstreich dasselbe im Einzelnen auch ansgebildet ist, steht dem Vorigen in sofern bedeutend nach, als hier der hohe, geläuterte Adel fehlt, der den schönsten Vorzug von jenem ausmacht; in den himmlischen Schaaren namentlich vermissen wir allen Hanch der Verklärung, der für solche Darstellung doch unbedingt nöthig ist. Dennoch tritt uns, trotz dieses Mangels, auch hier die grossartige Kraft des Meisters in ihrer ergreifendsten Gewalt entgegen, und in den niedern Scenen, in dem Sturze der Verdammten, in ihrem Kampfe mit den Dämonen, u. s. w. hat er auch hier das Erhabenste geleistet. — Etwa gleichzeitig mit dem jüngsten Gericht sind noch zwei andere Fresken seiner Hand, in der paulinischen Kapelle des Vatikans, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, auch sie nicht ganz ohne erhebliche Vorzüge.

Für die Tafelmalerei bewies Michelangelo kein sonderliches Interesse. Von solchen Arbeiten bezeichnet man nur zwei Werke mit Bestimmtheit als von seiner Hand gefertigt: die in Tempera auf Holz ausgeführte Madonna in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ein Werk von kühner, wenngleich etwas gewaltsamer Composition, und gewissenhaftester, schärfster Durchbildung der Form, und eine (halbvollendete) Madonna mit dem Kinde, Johannes dem Täufer und vier Engeln, von grossartiger Schönheit, jetzt im Besitz des Mr. Labonchère in London.[1] Dagegen hat er nicht selten Zeichnungen zu Staffeleibildern geliefert, die sodann von seinen Schülern in Farben ausgeführt wurden. Eine Reihe von zum Theil grossartig bedentsamen Compositionen findet sich in solcher Art mehrfach in den Gemäldesammlungen verbreitet: die Verkündigung Mariä, die heil. Familie, Christus am Oelberge, der gekreuzigte Erlöser u. s. w.,

[1] Das merkwürdige, von Condivi deutlicher und ausführlicher als von Vasari beschriebene Gemälde, welches der fünfzehnjährige Michelangelo nach dem M. Schön'schen Kupferstich, der h. Antonius von bösen Geistern geplagt, ausführte, findet sich, nach meiner festen Ueberzeugung, nicht in Bologna, wie Bianconi und Giordani u. A. angeben, sondern in Paris, in den Händen eines als Künstler und einsichtsvoller Liebhaber gleichbedeutenden Mannes, des Bildhauers Henri de Triqueti, der dasselbe 1841 in Pisa fand. Das Bildchen, auf Holz in Tempera gemalt, misst 47 Centim. Höhe und 35 Cent. Breite. Es giebt ganz genau den M. Schön'schen Stich wieder, ausgenommen in der Landschaft, wo ausser dem Felsen mit einigen dürren Bäumen unten in der linken Ecke, der Maler auch rechts einen kleinen Felsen und dazwischen das Thal des Arno, ein Segelschiffchen auf dem Fluss und Hügel in der Ferne angebracht hat. Der Himmel ist hell. Der Kopf des Heiligen ist ungemein zart und weich, bei der grössten Schärfe und Vollendung, in dem hellgrünlichen Ton der Temperamalerei jener Zeit durchgeführt ohne alle Trockenheit; er ist von schönem, edlem Charakter, viel mehr florentinisch als deutsch, ebenso sind die Härten in dem Faltenwurf gemildert. Der Heilige trägt eine schwarze Kutte, sein fliegender Mantel ist von dunklem Lila. Die Hände sind jugendlich zart, fein, zierlich und scharf gezeichnet. Der Farbenton ist durchaus in der Art Ghirlandajo's. Die Färbung der Ungethüme erinnert lebhaft an die Beschreibung Condivi's, z. B. das fischartige links oben mit den glänzenden Schuppen und den grossen rothen Flossfedern, wie man sie in der That an einem gewissen Fische des Arno findet. Das Bildchen ist, mit Ausnahme von Wurmlöchern, vollkommen erhalten. — O. M.

auch Scenen der antiken Mythe, wie Venus und Amor, Leda, die drei Parzen, der Ganymedesraub, u. a. m. —

Unter den Schülern und Nachfolgern des Michelangelo wird besonders Marcello Venusti in der gediegenen Ausführung von Bildern nach Zeichnungen des Meisters gerühmt. — Bedeutender und selbständiger war Daniele Ricciarelli, genannt D. da Volterra (1509 bis 1566). Die vorzüglichsten Arbeiten dieses Künstlers fanden sich in der Kirche S. Trinità de' Monti zu Rom, und unter diesen ist namentlich eine mächtige, leidenschaftlich bewegte Darstellung der Kreuzabnahme als sein Hauptwerk zu bezeichnen. (Neuerlich nach der französischen Akademie in die Villa Medici gebracht.) — Dann ist hier der Venetianer Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547) zu nennen, den Michelangelo an sich zog, um durch ihn grossartige Compositionen in dem schönen venetianischen Colorit ausführen zu lassen. Sebastiano ging aus der Schule Bellini's hervor und schloss sich dem Giorgione an, dessen unfertig hinterlassenes Bild der „Astrologen", jetzt im Belvedere zu Wien, er vollendete, und in dessen Geist er das ausgezeichnete Altarbild des h. Chrysostomus in S. Giov. Crisostomo zu Venedig ausführte. — Um 1512 ging er nach Rom und malte dort die farbenfrischen Freskolunetten im Galatenasaal der Villa Farnesina. Sodann trat er in jenes nähere Verhältniss zu Michelangelo und führte namentlich das berühmte Gemälde der Auferweckung des Lazarus, jetzt in der Nationalgalerie zu London, nach einer Zeichnung, zum Theil auch nach einem grösser ausgeführten Carton des Michelangelo aus: ein Werk, das den Wettstreit mit Rafaels Transfiguration eingehen konnte. Aus derselben Zeit (1520) stammt das schöne Bild der Marter der h. Apollonia, im Pal. Pitti zu Florenz. Auch die Fresken einer Kapelle von S. Pietro in Montorio zu Rom führte er nach Michelangelo's Entwurfe aus; einfach grossartig ist hier die Geisselung Christi. Ein grossartiger kreuztragender Christus im Museum zu Madrid, und ein anderer, kleinerer, auf Schieferstein, ehemals in der Soult'schen Sammlung, jetzt in Petersburg, sind Werke höchster Bedeutung; eine ergreifende Darstellung des todten Christus im Schoosse der Mutter in S. Francesco zu Viterbo. Ein Gekreuzigter, und ein von Magdalena und Joseph von Arimathia betrauerter todter Christus, auf einer Schiefertafel, im Museum zu Berlin. Sodann findet sich eine höchst bedeutende heil. Familie in einer Kapelle der Kathedrale zu Burgos. Endlich giebt es von Sebastiano eine Anzahl von Portraits, in denen die machtvolle, grandiose Auffassung eines Michelangelo sich mit der tiefen Farbenglut, der lebensvollen Wahrheit, der vollendeten malerischen Behandlung der Venezianer zur höchsten Wirkung verbindet. So mehrere im Museum zu Neapel, ein vorzügliches Bildniss des Andrea Doria im Pal. Doria zu Rom, ein weibliches Brustbild aus seiner früheren Zeit, streng, schön und gediegen, im Städel'schen Institut zu Frankfurt und, diesem im tiefen leuchtenden Bronceton und der ganzen Auffassung nahe verwandt, das wundervolle Frauenbildniss vom J. 1512 in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, welches irriger Weise unter der Bezeichnung der Fornarina dem Rafael zugeschrieben wird.

§. 6. Rafael Santi und seine Nachfolger. [1]

Rafael Santi von Urbino[2] (geb. am Charfreitag 28. März 1483, gest. am Charfreitag 6. April 1520), der Sohn des Giovanni Santi, empfing seine erste Bildung in der umbrischen Schule, in welcher eine tief gemüthliche Auffassung, eine zarte Gestaltung der Formen, eine liebevoll durchgeführte Behandlung als dasjenige galten, was der Künstler vorzugsweise zu erstreben habe. Er hatte sich dieser Richtung mit aller Innigkeit eines jugendlichen Gemüthes hingegeben; als aber der Geist, der in ihm wohnte, seine Schwingen mächtiger zu regen begann, trat ihm auch das äussere Leben der Welt in seiner Frische und heitern Kraft entgegen, und rüstigen Sinnes wandte er sich nunmehr dem zu, was in andern Richtungen (namentlich in der Schule von Florenz) die grossen Meister der Kunst vorgearbeitet hatten, was an künstlerischer Vollendung die Denkmäler des klassischen Alterthums darboten. Doch auch in solchem Streben blieb er nicht mit Einseitigkeit befangen; zu noch höherer Kraft entwickelt, von den glücklichsten Verhältnissen emporgetragen, gelangte er dahin, die beiden Richtungen seiner früheren und seiner späteren Jugend zu einer in sich einigen zu verschmelzen und die göttliche Schönheit, die seiner inneren Anschauung vorgeschwebt hatte, dem Auge der Menschen zu offenbaren. Die Schönheit der Form als Ausdruck eines lauteren Zustandes der Seele, das harmonische Gleichmaass der inneren und äusseren Existenz, die hohe und ungetrübte Ruhe des Gemüthes, die aus solchem Verhältniss hervorgeht, bildet den eigentlichen Grundzug in Rafaels Kunst; seine Werke tragen das Gepräge der gediegensten Vollendung des Styles; sie stehen in ihrer Form der Antike zur Seite, aber sie sind zugleich von dem milden Geist des Christenthums beseelt, und umgekehrt zeigen sie das tiefsinnige Streben des letzteren zur klarsten, klassischen Ruhe umgestaltet. Solch ein Ziel zu erreichen war aber nur der höchsten moralischen Kraft möglich; und diese Kraft brachte es zugleich mit sich, dass wir bei Rafael nur im seltensten Falle eine Neigung zu manieristischer, (auf die äussere Schau berechneter) Behandlungsweise finden, während dergleichen bei den übrigen Meistern, und gerade bei denen, die auf der Höhe der Meisterschaft stehen, nicht so gänzlich selten eintritt. Auch ist sie der Grund, dass seine Werke nimmer ein Verweilen auf der einmal gewonnenen Stufe der Kunst, sondern einen steten Fortschritt erkennen lassen. Die neuere Forschung hat demnach die Zeit, in der die einzelnen seiner Arbeiten gefertigt sind, mit zuversichtlicher Genauigkeit, zum Theil bis auf Monate, bestimmen können; wir sind dadurch in den Stand gesetzt, den Gang seiner Entwickelung in allen, auch den feinsten Abstufungen zu verfolgen, und es dürften hiebei wenigstens nur sehr vereinzelte Streitfragen noch zur Sprache kommen. — Bei diesen Umständen wird es nicht überflüssig

[1] Denkm. der Kunst, T. 78. 79. — [2] Hauptwerk: J. D. Passavant, Rafael von Urbino; etc. — Sehr zahlreiche Umrisse bei Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres. — Vgl. F. Kugler, kleine Schriften, II, S. 513. 523.

scheinen, wenn im Folgenden die sämmtlichen uns bekannten Gemälde Rafaels namentlich aufgeführt werden.

Die frühste Kunstbildung verdankt Rafael ohne Zweifel seinem Vater, dessen als eines namhaften Meisters bereits bei den der umbrischen Schule verwandten Künstlern gedacht ist. Es ist nicht unmöglich, dass er bereits in dieser Zeit Bemerkenswerthes gemalt habe; doch hat sich das, was man seiner frühsten Thätigkeit in Urbino zugeschrieben, als unbegründet oder entschieden irrthümlich erwiesen. Im Jahr 1494 starb der Vater, und Rafael kam, nicht lange nachher, wie es scheint, nach Perugia in die Schule des Perugino, in der er sich bis in die Zeit um das Jahr 1504 aufhielt. Hier schloss er sich gänzlich der Richtung des Meisters an. Man nennt einige Gemälde, die aus der Werkstätte des Perugino herrühren und in denen der Schultypus bereits ein eigen anmuthiges und edles Gepräge hat, als von seiner Hand oder mit seiner Theilnahme gefertigt: — ein Christkind mit Johannes, in der Sakristei von S. Pietro maggiore zu Perugia (Copie nach Perugino); Theilnahme an dem grossen Bilde der Geburt Christi in der Galerie des Vatikans (namentlich der Kopf des Joseph); Auferstehung Christi in derselben Galerie; Theilnahme an einem grossen, jetzt zerstreuten Altarwerke aus der Karthause bei Pavia, die Hauptstücke früher bei Duca Melzi in Mailand, jetzt in der Nat.-Gal: zu London (vergl. S. 320). Hier namentlich die Bilder der beiden Erzengel, des Michael und des Rafael mit dem Tobias, von seiner Hand. (?)

In die Jahre von 1500—1504 fallen die selbständigeren Arbeiten, die Rafael im Style des Perugino ausgeführt hat und die zu den bedeutsamsten Erzengnissen der gesammten umbrischen Schule gehören. Wir stellen dieselben zur leichteren Uebersicht in einige Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Bilder die fortschreitende Entwickelung anzeigt. Zunächst mehrere Bilder von grösserer Dimension, von denen die ersten bereits im Jahr 1500 gemalt wurden: Zwei Gemälde in S. Trinità zu Città di Castello, die Dreieinigkeit und die Erschaffung der Eva, ursprünglich die beiden Seiten einer Kirchenfahne bildend; — die Krönung des h. Nicolaus von Tolentino (ebenfalls für Città di Castello gemalt, nicht mehr vorhanden); ein von vier Heiligen verehrtes Crucifix, bisher in der Sammlung des Kardinals Fesch zu Rom, jetzt bei Lord Ward in London; — die Krönung der Maria, in der Galerie des Vatikans zu Rom (die drei Bilder der Predella, Verkündigung, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel, abgetrennt in derselben Galerie); — die köstliche Vermählung der Maria, in der Galerie der Brera von Mailand (1504). Sodann mehrere Madonnenbilder. Zwei im Museum von Berlin, das grössere (I. no. 223) aus der früheren Zeit, das kleinere (I. no. 225) aus der späteren Zeit dieser Periode. Zwei andre sehr zart ausgeführte Madonnenbilder in Perugia, das eine (bisher) bei der Gräfin Anna Alfani, das andere im Hause Connestabile. — Ferner andre kleine Bilder, zum Theil zu Predellen (Untersatzstücken grösserer Altarwerke) gehörig: Zwei Stücke in der Pinakothek von München, die Taufe und die Auferstehung Christi (?), das Opfer Kains und Abels, ehemals beim Kunsthändler Emmerson in

London; drei Rundbildchen (Christus und zwei Heilige), dem Könige von Preussen gehörig, im Berliner Museum. — Sorglicher, als selbständige Bilder ausgeführt: die Vision eines Ritters (der Ritter schlafend, zwei Frauen, Lebensernst und Lebenslust, zu seinen Seiten) in der National-Galerie zu London; Brustbild eines Jünglings, in der Sammlung des Königs von England zu Kensington. Dann einige Bilder, die Rafael nach Vollendung der Vermählung der Maria im Jahr 1504 zu Urbino ausgeführt: Christus am Oelberge, ehemals bei der Familie Gabrielli zu Rom, jetzt in England im Privatbesitz; St. Michael nnd St. Georg mit dem Schwert, beide im Pariser Museum. (Die Zeit dieser beiden Bilder wird zum Theil auch etwas später gesetzt.) — Endlich gehören in diese Periode noch die (sehr zweifelhaften), um 1503 gefertigten Zeichnungen zu Zweien von den Gemälden der Libreria des Domes von Siena, deren Ausführung Pinturicchio besorgte. (Die eine im Museum von Florenz, die andere im Hause Baldeschi zu Perugia.)

Im Herbste des Jahrs 1504 machte Rafael einen Besuch in Florenz, der für die Umwandlung seines künstlerischen Strebens entscheidend wurde.[1] Zwar verweilte er nicht lange, doch kehrte er nach einiger Frist wiederum zurück und blieb nun, etwa bis in die Mitte des Jahrs 1508, daselbst. Von der Zeit jenes ersten Besuches ab beginnt sein Styl sich wesentlich zu verändern; ohne zunächst zwar die umbrische Auffassungsweise aufzugeben, bestrebt er sich doch, seine Gestalten in volleren, würdigeren Formen zu behandeln; dann verschwindet allmälig jener schwärmerische, zum Sentimentalen sich neigende Zug, der das Eigenthum der Schule des Perugino ist, aus seinen Bildern, nnd mehr und mehr wendet er sich der heitern Naivetät der Florentiner, selbst ihrer realistischen Auffassung zu, wobei jedoch zugleich sein eigenthümliches Stylgefühl sich auf eine immer klarere Weise bemerklich macht. — Als Bilder aus der ersten Zeit dieser Periode, von vorwiegend umbrischer Auffassungsweise, sind zu nennen: Ein Altarbild, auf der Haupttafel eine Madonna mit vier Heiligen, in der Lünette (dem Halbrund über letzterer) Gottvater mit Engeln, für S. Antonio di Padua in Perugia gemalt, jetzt im Kgl. Schloss zu Neapel befindlich; das Werk, verschiedenartig in seinen verschiedenen Theilen, scheint vor der ersten florentinischen Reise begonnen und nach derselben beendet. Die Bilder der Predella sind in englischen Galerien verstreut; doch rühren unter diesen nur zwei von Rafael selbst her, die Kreuztragung (zu Leightconrt) und die Klage über den Leichnam Christi (zu Baronhill). — Eine Altartafel, Madonna nnd zwei Heilige, aus S. Fiorenzo in Perugia, gegenwärtig zu Blenheim in England (1505); das Mittelbild der Predella, Predigt des Täufers Johannes, zn Bowood in England. Mit letzterem nahe verwandt das vorzügliche Bildchen eines auferstandenen Christus ehemals bei Graf Paolo Tosi, jetzt in der städti-

[1] In die Zeit dieses ersten florentinischen Anfenthaltes Rafaels fällt das mit der Jahrzahl 1505 bezeichnete (wahrscheinlich von Pinturicchio herrührende) Abendmahl in dem ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio zn Florenz (Via Faenza, No. 4771.) Die Gründe, um derentwillen wir dieses Werk bis auf weitere Beweise Rafael nicht beilegen können, s. in unserer Geschichte der Malerei, Bd. I, S. 567.

schen Galerie zu Brescia. — Ein grossartiges (stark beschädigtes) Freskobild, Christus zwischen Engeln und Heiligen-Gruppen, in einer Kapelle bei S. Severo in Perugia (1505). — Sodann drei Madonnenbilder: die sog. Madonna del Granduca, im Besitz des Grossherzogs von Toskana; eine Madonna, ehemals beim Duca di Terranuova zu Neapel, jetzt im Berliner Museum; eine dritte (die Mutter von dem Kinde umhalset) zu Pansanger in England. — Im näheren Uebergange zwischen umbrischer und florentinischer Richtung stehen: die sog. Madonna del Cardellino, in der Tribuna des Museums von Florenz; die sog. Jungfrau im Grünen, in der k. k. Galerie von Wien; die heilige Familie mit der Fächerpalme, in der Bridgewater-Galerie zu London; — das zierliche Bildchen des h. Georg mit der Lanze, in der Galerie der Eremitage zu Petersburg (1506); ein Bildchen mit einer Darstellung der drei Grazien, früher bei Lord Dudley, jetzt bei Lord Ward in London; — eine kleine Madonna aus dem Hause Orleans, später bei Aguado, jetzt bei Mr. Delessert in Paris; eine h. Familie in der Eremitage zu Petersburg; ein grosses Bild der h. Familie, aus dem Hause Canigiani, in der Pinakothek von München; und die berühmte Grablegung (1507) aus S. Francesco zu Perugia, gegenwärtig in der Galerie Borghese zu Rom. Die zu diesem Bilde gehörige Lünette mit dem Gottvater, über einem Gemälde von Or. Alfani (Geburt Christi) in S. Francesco zu Perugia; die Bilder der Predella, die drei Kardinaltugenden darstellend, in der Galerie des Vatikans zu Rom. — In vorwiegend florentinischer Auffassungsweise erscheinen: die unter dem Namen der *Belle jardinière* bekannte Madonna im Museum von Paris (1507); eine h. Katharina, ehemals bei H. Beckford zu Bath, jetzt in der Nat.-Gal. zu London; die Madonna aus dem Hause Tempi, in der Pinak. von München; die Madonna aus dem Hause Colonna, im Museum von Berlin; das wunderbar schöne Bildchen der heil. Familie, das Christuskind auf dem Lamme reitend, von 1506 oder 1507, aus dem Eskurial, jetzt im Museum zu Madrid. — Sodann zwei Altarbilder: die Madonna di Pescia (*Vierge au baldaquin*, Madonna mit vier Heiligen), in der Galerie Pitti zu Florenz, nicht ganz vollendet; und eine Himmelfahrt Mariä bei E. Solly in London, die von der Hand des Rid. Ghirlandajo beendet scheint. (?) Die zuletzt angeführten Bilder hatte Rafael, als er im Jahr 1508 eilig nach Rom berufen ward, unvollendet in Florenz zurücklassen müssen. — Endlich gehören in die Zeit von Rafaels Aufenthalt in Florenz noch mehrere Bildnisse: die des Angelo Doni und seiner Gemahlin (um 1505), in der Galerie Pitti zu Florenz, das einer jungen Florentinerin (als Madd. Doni benannt) in der Tribuna der Uffizien von Florenz; Rafaels eigenes Porträt (um 1506) in demselben Museum; die Bildnisse zweier Klostergeistlichen in der Akademie von Florenz; das Bildniss einer jungen Frau in der Galerie Pitti (no. 229).

Um die Mitte des Jahrs 1508 ward Rafael, wie bereits bemerkt, nach Rom berufen. Hier verweilte er die zwölf Jahre bis zu seinem Tode; hier schuf er die grossartigsten Werke seines Lebens, gründete er eine zahlreiche Schule, welche seinen Styl sich anzueignen und nachmals weiter zu verbreiten strebte. Als ein höchst glückliches Verhältniss für

die neue und wiederum gesteigerte Entwickelung Rafaels ist zunächst der Umstand hervorzuheben, dass seine Berufung nach Rom gerade mit dem Momente zusammentraf, in welchem er die volle künstlerische Freiheit errungen hatte. Es darf nicht geläugnet werden, dass sich in den letzten Bildern, die er in Florenz gemalt hat, der Realismus der florentinischen Kunst mit einer gewissen Einseitigkeit bemerklich macht, die, wenn die schöpferische Kraft des Künstlers ohne einen neuen und bedeutsameren Inhalt sich selbst überlassen geblieben wäre, leicht hätte auf Abwege führen können; und nicht minder hätten jene umfassenden Aufgaben, die ihm in Rom entgegentraten, wären sie ihm eine geraume Frist vor jenem Zeitpunkte zu Theil geworden, die freie Entwickelung des Talentes leicht unterdrücken können. So aber trugen die Aufgaben, deren Lösung nunmehr von ihm gefordert ward und die zu lösen er alle Mittel besass, wesentlich dazu bei, ihn auf einen erhöhten und grossartigeren Standpunkt zu führen, von dem aus sich ihm ein tieferer Einblick in das Wesen der Dinge, ein volleres Bewusstsein, eine erhabenere Weise der Gestaltung erschliessen musste. Daneben waren auch die Nähe Michelangelo's, der gleichzeitig (für den Anfang zwar ohne alle Mittheilung) seine Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle begann, und der nothwendige Wettstreit mit diesem nicht ohne Einfluss auf Rafaels gesteigerte Entwickelung, sowie die unmittelbare Nähe des klassischen Alterthums, das ihn in Rom begrüsste, ebenfalls nicht ohne Einwirkung bleiben konnte. — Uebrigens sind die einzelnen Werke, welche Rafael in Rom ausgeführt, wiederum als ebenso viel Stadien seines Entwickelungsganges zu betrachten. Die früheren tragen zumeist ein überaus zartes und mildes Gepräge; im Gegensatz gegen die letzten Arbeiten seiner florentinischen Periode scheint er hier gewissermaassen auf das Streben seiner früheren Jugend zurückzugehen, ohne dass jedoch von dessen Einseitigkeit (d. h. von den besondern Typen der umbrischen Schule) eine Erinnerung sichtbar würde. Die folgenden Arbeiten gestalten sich sodann, in steigendem Maasse, grossartiger und kühner, mehr der Richtung der klassischen Kunst vergleichbar; wenn wir in diesen die anziehende Zartheit der ebengenannten vermissen, so werden wir dafür durch den erhabenen und sicheren Reichthum des Geistes, der ihnen sein Gepräge aufgedrückt hat, entschädigt. Diesen Momenten der Entwickelung entsprechen zugleich die äusseren Verhältnisse, unter denen Rafael arbeitete. Von Papst Julius II., einem Manne von gewaltiger Energie und Consequenz des Charakters, nach Rom berufen, wurde er von diesem, so lang derselbe lebte (bis 1513), streng an der Durchführung der zuerst begonnenen Arbeit (der Stanzen) festgehalten; während er nachmals durch Papst Leo X. mannigfach verschiedene Aufträge erhielt, und sich den letztern auch von andern Seiten neue und vielfach abweichende Aufträge zugesellten. Sodann sieht man Rafael in den Werken, die der früheren Zeit seiner römischen Epoche angehören, zumeist noch durchweg eigenhändig thätig, während er später den Schülern, die er sich heranbildete, einen grösseren oder geringeren Theil der Ausführung überlassen musste. Bei den früheren Werken bewundern wir somit im enger geschlossenen Kreise mehr die Originalität der Durchbildung bis in die feineren Ein-

zelheiten; bei den späteren die Fülle der Ideen, den unversieglichen Reichthum der schöpferischen Kraft. — Wir stellen im Folgenden die Werke von Rafaels römischer Periode, der bequemeren Uebersicht wegen, wiederum in besondere Gruppen zusammen, bei denen die Folge der einzelnen Werke jedesmal den Gang der Entwickelung bezeichnet.

Die Freskomalereien in den Stanzen des Vatikans (den Prunkgemächern des päpstlichen Palastes) sind dasjenige Werk, zu dessen Ausführung Rafael nach Rom entboten ward; mit ihnen beginnt seine dortige Thätigkeit; die Arbeit an ihnen dauerte bis an seinen Tod, und sie wurden erst nach seinem Tode völlig beendet. Aus dem Vorhergehenden ergibt sich bereits von selbst, dass sein eigenhändiger Antheil an den späteren Werken dieser grossen Reihenfolge minder bedeutend sein musste als an den früheren (die späteren wurden sogar im Verhältniss zu andern wohl dringender erschienenen Arbeiten auf eine nicht ganz erfreuliche Weise vernachlässigt). Rafael hatte die Aufgabe erhalten, hier die päpstliche Macht als das, was sie in jenem Augenblicke theils wirklich war, theils doch zu sein glaubte, als die Herrscherin im Bereiche der geistigen und im Bereiche der weltlichen Interessen darzustellen. Er erfüllte diese Aufgabe, indem er in seinen Compositionen das Symbolische mit dem Historisch-Dramatischen auf eine umfassende Weise zu verschmelzen wusste. Der Inhalt des Einzelnen kann hier nur in kurzer Uebersicht angedeutet werden. 1) Stanza della Segnatura (1508—12), mit Darstellungen in Bezug auf das geistige Leben der Wissenschaft: der Theologie, Poesie, Philosophie, Jurisprudenz. 2) Stanza d'Eliodoro (1512—15), mit Darstellungen des göttlichen Schutzes der Kirche, in besonderem Bezuge auf die Zeitverhältnisse; die Hauptbilder: die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel von Jerusalem, das Wunder der Messe von Bolsena; Roms Befreiung von Attila; die Befreiung Petri aus dem Gefängniss. 3) Stanza dell' Incendio (seit 1515), mit Darstellungen zur Verherrlichung der päpstlichen Macht; vorzüglich bedeutend nur das Bild des Brandes im Borgo. 4) Sala di Costantino (erst nach Rafaels Tode ausgeführt), mit Gemälden, welche die Begründung der weltlichen Macht der Kirche durch Constantin vorstellen; vorzüglich bedeutend die grosse, durch Giulio Romano u. A. nach Rafaels Zeichnung ausgeführte Constantinsschlacht; die übrigen Gemälde zum Theil gar nicht mehr nach Rafaels Composition.

Ein zweites grosses Werk war die Ausmalung der Logen des Vatikans, einer Reihe derjenigen Arkaden (um den Hof des h. Damasus), deren Bau durch Rafael selbst vollendet ward, und die den Zugang zu den Stanzen bilden. Rafael hatte den Auftrag hiezu durch Leo X. erhalten; doch ist hier im Ganzen nur die Composition sein Werk, die Ausführung wurde fast völlig durch verschiedene seiner Schüler besorgt. An den dreizehn Kuppelgewölben, welche die Bedeckung der Logen bilden, wurden vierundfünfzig biblische Scenen, vornehmlich aus dem alten Testamente dargestellt; steht Rafael in den ersten dieser Scenen, denen der Schöpfungsgeschichte, gegen Michelangelo's Deckengemälde der Sixtina zurück, so hat er dagegen in denjenigen Darstellungen, welche die Einfalt und Hoheit des Patriarchenlebens schildern, seine innere Eigenthümlichkeit wiederum auf die edelste und liebenswürdigste

Weise zur Erscheinung gebracht. An den Pfeilern und Wänden der Logen finden sich nur dekorative Malereien, zumeist im Sinne des klassischen Alterthums behandelt, die aber in Bezug auf den Geschmack der Composition, auf die schöne Gemessenheit, in welcher sich die leichten Spiele der Phantasie bewegen, auf den schier unermesslichen Reichthum dieser Phantasie, wiederum zu den eigenthümlichsten Werken des Meisters, überhaupt zu den merkwürdigsten in ihrer Art gehören. Mit der Ausführung dieser dekorativen Arbeiten war vornehmlich Giovanni da Udine beschäftigt.

Als drittes grosses Werk sind die Cartons zu den Tapeten zu nennen, welche für den Schmuck der sixtinischen Kapelle bestimmt waren. Die Fertigung derselben (die wiederum mit Beihülfe der Schüler geschah) fällt bald nach dem Regierungsantritte Leo's X. (1513—14); die Tapeten wurden zu Arras in Flandern gewirkt und waren theilweise schon im Jahr 1518 vollendet. Den Inhalt ihrer Darstellungen bilden Scenen aus der Geschichte der Apostel, um solcher Gestalt die bedeutendsten Momente aus der Gründungsgeschichte der Kirche zu vergegenwärtigen; die Compositionen sind rein als historisch-dramatische gehalten, aber in einer so grossartigen Fassung und Entwickelung der Begebenheiten, dass hier die Classicität des rafaelischen Styles auf ihrem Höhepunkte zu stehen scheint. Die Tapeten, zehn an der Zahl, werden gegenwärtig im Vatikan aufbewahrt; von den Cartons sind sieben erhalten und im Schlosse Hamptoncourt in England befindlich; unter den Hauptdarstellungen jener sind noch kleine einfarbige Sockelbilder, theils gleichfalls Scenen der Apostelgeschichte, theils Scenen aus dem Leben Leo's X. enthaltend. — Ausserdem ist im Vatikan noch eine zweite Folge von Tapeten vorhanden, auf denen Begebenheiten aus dem Leben Christi dargestellt sind. Sie sind vermuthlich erst nach Rafaels Tode ausgeführt, und scheinen nur — obschon auch unter ihnen grossartig schöne Compositionen vorkommen — nach kleineren Zeichnungen des Meisters gefertigt zu sein; einige auch erscheinen so abweichend in der Auffassung und im Style, dass man bei ihnen wohl gar nicht an ein Vorbild seiner Hand denken darf.

Diesen drei grossen Werken sind zunächst ein Paar kleinere Wandmalereien anzuschliessen, die Rafael für römische Kirchen lieferte: das Bild des Propheten Jesaias in S. Agostino (1512, eine nicht eben günstige Nachahmung des Styles des Michelangelo verrathend); und die schöne Darstellung von vier Sibyllen mit Engeln in S. Maria della Pace (1514). — Neben ihnen die Zeichnungen für die Mosaikgemälde der Kuppel einer Kapelle in S. M. del Popolo, das Planetensystem darstellend (1516); sowie die geringen Ueberreste von Fresken (das Marterthum der h. Felicitas), bisher in dem kleinen Jagdschloss la Magliana, unweit Rom (1518—20), gegenwärtig abgenommen.

Sehr bedeutend ist sodann die Anzahl der in Oel gemalten Staffeleibilder, Madonnen, heilige Familien, andere Andachtsbilder, grössere Altargemälde und Bildnisse umfassend. Ich führe dieselben nach diesen Rubriken auf, indem auch hier die Folge der einzelnen Werke zur Bezeichnung der im Obigen angegebenen Entwickelungsmomente dient. Als Madonnen mit dem Kinde, dem sich häufig auch der kleine Jo-

hannes zugesellt, sind zu nennen: die Madonna aus dem Hause Alba, in der Eremitage zu Petersburg; die Madonna aus dem Hause Aldobrandini, bei Lady Garvagh in London; die sog. *Vierge au Diadème*, im Museum von Paris; die Madonna von Loreto (gegenwärtig verschollen; mehrfache Wiederholungen, gewöhnlich *Vierge au linge* genannt, davon die schönste im Besitz des Hrn. Lawria zu Florenz); eine Maria mit dem Kinde, ehedem bei H. Rogèrs in London; die sog. Madonna della Sedia, in der Galerie Pitti zu Florenz; die sog. Madonna della Tenda, in der Pinakothek von München (und eigenhändige Wiederholung in der k. Galerie zu Turin); eine Madonna in der Bridgewater-Galerie zu London. Ferner die sog. *Vierge aux candelabres*, in neuerer Zeit aus der Sammlung des Herzogs von Lucca nach England verkauft, ganz von Rafael, mit Ausnahme der beiden dazu gemalten Engel; die sog. Madonna dell'Impannata, in der Galerie Pitti zu Florenz, nicht ganz von des Meisters Hand vollendet; die Madonna del Passeggio, in der Bridgewater-Galerie zu London, offenbar nach Rafael's Entwurf von Giulio Romano ausgeführt. —

Die heiligen Familien, deren Composition aus mehreren Figuren zu bestehen pflegt, fallen zumeist in Rafaels spätere Zeit (namentlich in die Jahre von 1517 und 1518). Zu ihnen gehören: die nicht von Rafael ausgeführte unter dem Namen der „Perle" bekannte heilige Familie, im Museum von Madrid (die sog. Madonna della Gatta im Museum von Neapel ist von Giulio Romano nach derselben Composition gemalt worden); eine heilige Familie unter einer Eiche, ebenfalls im Museum von Madrid (eine Wiederholung von niederländischer Hand, als *Vierge au lézard* benannt, in der Galerie Pitti u. a. O.); verschiedene andere heilige Familien (von mehr oder weniger eigenhändigem Antheil Rafaels) in Spanien, auch in englischen Sammlungen; ein kleines Bild der heiligen Familie im Pariser Museum; die grosse, für Franz I. gemalte heilige Familie, ebendort (1518). Diesen Bildern schliesst sich die Heimsuchung Mariä im Escorial an. —

Von andern Andachtsbildern ist zunächst das kleine Bildchen der Vision des Ezechiel, in der Galerie Pitti zu Florenz, anzuführen, das der früheren Zeit von Rafaels Aufenthalt in Rom angehört, und im kleinsten Raume die ganze Herrlichkeit seines Genie's entfaltet. Sodann die grösseren: die h. Cäcilia in der Mitte von vier andern Heiligen, in der Pinakothek von Bologna (um 1515); der Erzengel Michael, im Pariser Museum (1517), die hl. Margaretha, ebendaselbst (stark verwaschen); der Täufer Johannes, in der Tribuna von Florenz (wohl nur mit geringem Antheil Rafaels und erst nach seinem Tode vollendet; viele spätere Wiederholungen desselben Bildes). — Als grössere Altartafeln sind endlich zu nennen: die Madonna von Fuligno (*Vierge au donataire*, 1511) in der Galerie des Vatikans; die Madonna del Pesce, im Museum von Madrid; die sog. Sixtinische Madonna, in der Galerie von Dresden, der freiste Erguss des rafaelischen Geistes; die Kreuztragung Christi (lo spasimo di Sicilia) im Museum von Madrid;[1] und

[1] S. Fr. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 591.

die Verklärung Christi, in der Galerie des Vatikans, die letzte Arbeit von Rafaels Hand, erst nach seinem Tode völlig beendet, ein Werk, in welchem sich inhaltstiefe Symbolik und dramatisch bewegte Handlung zum erhaben poetischen Ganzen verschmelzen.

Von Bildnissen dieser Periode sind anzuführen: Papst Julius II., in der Galerie Pitti (mehrfache Wiederholungen); Papst Leo X. mit zwei Kardinälen, in derselben Galerie; die sog. Fornarina, Rafaels Geliebte, jugendlicher und fast unbekleidet im Palast Barberini zu Rom (um 1509, mehrfach wiederholt), etwas älter und bekleidet in der Galerie Pitti (um 1518); Johanna von Arragonien, Gemahlin des Ascanio Colonna, im Louvre zu Paris (nur der Kopf von Rafael, das Bild häufig wiederholt); Bindo Altoviti, in der Pinakothek von München (mit Unrecht als Rafaels eignes Bildniss bezeichnet); ein Violinspieler im Palast Sciarra zu Rom (1518) und das in Auffassung und Behandlung diesem nahe verwandte Brustbild eines blondlockigen Jünglings, der den Kopf in die Hand stützt, im Louvre; ebendort Graf Castiglione; Kardinal Bibiena und Fedra Inghirami, beide in der Galerie Pitti; ein Bild mit zwei Figuren, die beiden Venezianer Beazzano und Navagero vorstellend, in der Galerie Doria zu Rom; endlich in der Galerie Pitti zu Florenz ein als unbekannt aufgeführtes Frauenbildniss von hinreissender Schönheit, welches fast mit Bestimmtheit als das allerdings idealisirte Bildniss der Fornarina bezeichnet werden kann. Bei andern Bildnissen ist die Aechtheit in Zweifel zu ziehen oder die Unächtheit erwiesen.

Endlich brachte Rafael in Rom eine Reihe von Wandmalereien zur Ausführung, deren Gegenstand aus dem Gebiet der Mythe des klassischen Alterthums entnommen ist. Sie entfalten unsern Augen ein hohes und heiteres Leben im Genusse der Schönheit, dem Leidenschaft und Sorge fern liegen. Hieher gehören namentlich die Malereien in der Farnesina: die Galathea (um 1514), und Scenen aus der Geschichte der Psyche (etwa 1518—20), die letzteren an der Decke der grossen gegen den Garten geöffneten Halle der Villa. Ferner eine Reihe von Gemälden, welche das Walten und die Herrschaft der Liebe in der Natur vorstellen, im Badezimmer des Kardinal Bibiena im vatikanischen Palaste (Obergeschoss über den Logen; Nachahmungen von diesen, von Giulio Romano, in der sog. Villa Spada, auf dem Palatin). Unter den Malereien der angeblichen Villa Rafaels (jetzt ausgesägt und in die Gal. Borghese versetzt), die Hochzeit Alexanders d. Gr. mit der Roxané, nach seiner Composition ausgeführt. — U. a. m.

Unter den Schülern und Nachfolgern Rafaels[1] war Giulio Pippi, gen. Giulio Romano (1492—1546), der bedeutendste und zugleich derjenige, welcher sich den Styl und die Darstellungsweise des Meisters mit vorzüglicher Entschiedenheit anzueignen strebte. So bediente sich Rafael vorzugsweise seiner, wo es sich um die Ausführung wichtiger Werke handelte. Doch fehlte ihm die Zartheit, die Grazie, der keusche Sinn seines Meisters, und seine eigenthümliche Richtung trieb

[1] Denkmäler der Kunst, T. 79; A.

ihn mehr darauf hin, ein keckes, frisches Naturleben, unbekümmert um das tiefere Leben der Seele, mit raschen Zügen zu entfalten. Der kirchlichen Malerei zog er demgemäss gern die Darstellung antiker, namentlich mythischer Gegenstände vor, welche letzteren mit solcher Richtung im besseren Einklange standen. Doch hat er auch in der Zeit zunächst nach Rafaels Tode, in welcher der Geist des Meisters und die Umgebung seiner Werke noch einen näheren Einfluss auf ihn ausübten, manch ein bedeutendes und im Allgemeinen würdiges kirchliches Bild geliefert, so namentlich: das Bild der Steinigung Stephani in S. Stefano zu Genua; eine Madonna mit Heiligen über dem Hauptaltar von S. Maria dell'Anima zu Rom; eine heilige Familie in der Galerie von Dresden, u. A. m. In dieselbe Zeit fallen auch einige Freskomalereien mythischen Inhalts, die sich noch durch eine gewisse heitere Anmuth auszeichnen, namentlich die in der Villa Madama und in der Villa Lante bei Rom. — Im Jahr 1524 ward Giulio nach Mantua berufen; wie sich ihm hier (was bereits früher bemerkt ist) ein weites Feld für sein architektonisches Talent eröffnete, ebenso ward ihm nunmehr Gelegenheit geboten, auch den Reichthum seiner Phantasie im Fache der Malerei zu entfalten. Grosse Paläste wurden von ihm und von den Schülern, die sich alsbald um ihn versammelten, mit Freskomalereien, deren Gegenstand durchaus der Antike angehört, ausgefüllt; doch ist zu bemerken, dass aus diesen Arbeiten, trotz aller Kraft des Talentes, jener edlere und geläuterte Sinn immer mehr entschwindet und dass die Auffassungsweise mehrfach bis zur Gemeinheit, die Darstellung bis zur Rohheit und Unschönheit gehen. Es sind namentlich die Arbeiten zweier Paläste anzuführen: die in dem älteren, in der Stadt belegenen herzoglichen Palaste (in einem Zimmer des Untergeschosses, dem Uffizio della Scalcheria, Scenen aus der Jagd der Diana, — diese noch in einem edleren, an Rafael erinnernden Style; in dem Hauptsaale des Palastes die Geschichte des trojanischen Krieges), und die in dem Palaste del Te, ausserhalb der Stadt (zwei Haupträume mit dem Sturz der Giganten und mit den Geschichten der Psyche u. a.; von letzteren finden sich in der Villa Albani zu Rom die meisterhaft ausgeführten, sorgfältig vollendeten farbigen Entwürfe.) An Staffeleibildern aus dieser späteren Zeit sind im Allgemeinen nicht viele, und hierunter nur einzelne Arbeiten von Bedeutung vorhanden; ihr Inhalt gehört zumeist ebenfalls der Mythe an. — Giulio's Einfluss auf die Schule von Mantua und die der umliegenden Städte, namentlich Cremona's war bei seiner grossen Begabung und seiner äusseren Stellung ein tief eingreifender und im Ganzen nicht erfreulicher. Doch werden unter seinen Schülern und Gehülfen bei den Arbeiten in Mantua als tüchtige Künstler Rinaldo Mantovano (manche Altarbilder in den Kirchen seiner Vaterstadt), Fermo Guisoni und Benedetto Pagni aus Pescia gerühmt. Ippolito Andreasi, der bis tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts noch malte, hat sich, auf Einwirkungen der Schule von Parma und selbst noch des Mantegna gestützt, der Manier Giulio's glücklich zu erwehren gewusst.[1] Der bedeutendste Schüler des letztern, Francesco Prima-

[1] Vgl. O. Mündler's Essai pag. 225 ff.

ticcio (1490—1570), wurde nach Frankreich berufen und leitete dort, neben andern Arbeiten, den künstlerischen Schmuck des Schlosses von Fontainebleau, in welchem man die reiche Ausstattung der mantuanischen Paläste nachzuahmen suchte; doch ist hievon wenig erhalten.[1] Sein vorzüglichster Gehülfe bei diesen Arbeiten war Niccolo dell' Abbate aus Modena (um 1509—71). Ihr Styl, der Richtung des Giulio verwandt, aber ungleich mehr manierirt, zeigt ein studiertes Eingehen auf die Elemente der Antike; durch Niccolo wurden damit Reminiscenzen an Correggio verbunden. — Sonst ist als Schüler des Giulio Romano noch der Miniaturmaler Giulio Clovio (1498—1578) zu nennen, dessen Arbeiten sehr elegant, doch nicht minder nüchtern und studiert erscheinen. (Von ihm u. a. die Miniaturen eines Gebetbuches in der Bibliothek von Neapel und die einer Handschrift des Dante in der des Vatican; ausserdem eine Kreuzabnahme von grosser Schönheit, im Pal. Pitti zu Florenz.)

Ein zweiter Schüler Rafaels war Pietro Buonaccorsi aus Florenz, gen. Pierin del Vaga (1500—47). Dem Giulio in der Sinnesrichtung und Produktionsgabe verwandt, fehlt es ihm doch an dessen energischer Fülle; er verfiel bald in eine handwerksmässige Manier. Seine Hauptthätigkeit gehört Genua an, wo er den Palast Doria, wiederum in ähnlicher Weise, ausschmückte; das Tüchtigste sind die an den Wänden einer Galerie gemalten Helden des Hauses Doria; ausserdem viel Dekorativ-Anmuthiges. Unter seinen Staffeleibildern ist das Porträt des Kardinals Polus zu Althorp das bedeutendste. Er bildete in Genua zahlreiche Schüler, unter denen Lazzaro und Pantaleo Calvi genannt werden mögen.

Andrea Sabbatini, gen. Andrea da Salerno (1480 bis 1545) war in Neapel in der Schule der Donzelli gebildet worden und hatte anziehende Bilder im Style der letzteren geliefert. In den ersten Jahren von Rafaels Aufenthalt in Rom besuchte er dessen Schule und ward durch ihn in seiner Richtung wesentlich gefördert. Später neigte er sich mehr den allgemeinen Typen der römischen Schule zu. Werke dieses liebenswürdigen Künstlers im Museum und in den Kirchen von Neapel. Schüler und Nachfolger von ihm: Francesco Santafede, dessen Sohn Fabrizio, und Gianbernardo Lama. — Gianfrancesco Penni aus Florenz, gen. il Fattore (1488—1528), ein mittelmässiger Schüler Rafaels, arbeitete in seiner späteren Zeit ebenfalls in Neapel und wirkte dort für die weitere Verbreitung des römischen Styles. — Auch Polidoro Caldara, gen. Pol. da Caravaggio, kam aus Rafaels Schule nach Neapel. In Rom hatte er in Gemeinschaft mit Maturino die Façaden vieler Paläste mit reliefartigen, grau in grau gemalten oder al Sgraffitto[2] ausgeführten Compositionen geschmückt (von dieser Art ist nur sehr Weniges erhalten); in seinen neapolitanischen Bildern (im dortigen Museum) zeigt er eine entschieden naturalistische Richtung, welche

[1] Vgl. Waagen, im deutschen Kunstblatt 1856, S. 198. — [2] Für das Sgraffitto wurde die Mauer zuerst mit einer dunkeln Farbe angestrichen, und, wenn diese getrocknet, eine hellere darüber gezogen. In die letztere riss man sodann die Zeichnung mit einem spitzen Instrument ein, so dass in den Strichen die dunklere Farbe zum Vorschein kam.



in der grossen Kreuztragung sich zu sehr bedeutender Wirkung aufschwingt. — Hieher gehört auch der früh verstorbene Pellegrino Munari oder Aretnsi von Modena.

Mehrere Künstler, die ursprünglich in der Schule des Francesco Francia zu Bologna gebildet waren, gingen später in die Schule Rafaels über oder nahmen, ohne die letztere besucht zu haben, den Styl Rafaels auf. Zu den ersteren gehören: Timoteo Viti (oder della Vite, um 1470—1523) aus Urbino; in seinen frühern Werken der gemüthvollen Weise des Francia verwandt, so besonders in einem höchst anmuthigen Bilde der h. Magdalena in der Pinakothek von Bologna, in einer Verkündigung mit Johannes dem Täufer und dem h. Sebastian, in der Brera zu Mailand und mehreren Bildern in der Sakristei des Domes von Urbino und im Dom von Gubbio; später ein etwas lahmer Nachahmer Rafaels (Bilder im Berliner Museum); — und Bartolommeo Ramenghi, gen. Bagnacavallo (1484—1542), einer der edelsten und selbständigsten Nachfolger Rafaels, dessen Bilder jedoch selten sind; Hauptwerke: ein Altarblatt voll Adel und Würde in der Galerie von Dresden, ein zweites im Berliner Museum, ein drittes, die Beschneidung (früher Giulio Romano genannt) im Louvre; Fresken in S. Maria della Pace zu Rom. — Unter den andern Schülern Francia's sind hier anzuführen: Innocenzo Francucci da Imola, anziehend gemüthvoll, aber ohne Phantasie, oft ganze Gruppen aus Rafaels Bildern entlehnend (Pinakothek von Bologna u. a. O.); — Girolamo Marchesi da Cotignola, ein tüchtiger Meister;[1] — Pellegrino Tibaldi, (gen. Pell. da Bologna, zum Unterschied von Pellegrino Munari da Modena), ein durchaus eklektischer Künstler, war zumeist in Spanien thätig; u. A. m.

Aus der älteren Schule von Ferrara ging Benvenuto Tisio, gen. Garofalo (1481—1559), theilweise in Cremona gebildet, zu Rafael über. Seine Bilder, besonders die aus seiner früheren Zeit, zeigen eine gewisse frappante Farbenwirkung; später verschmelzt er damit die Typen des rafaelischen Styles auf eine nicht unglückliche Weise. Uebrigens war ihm kein besondrer Reichthum der Phantasie eigen, dagegen zeigen seine Bilder meist einen treuherzigen Zug, der nicht selten in's Hausbackene übergeht. Er ist in den italienischen Galerien sehr häufig; seine Hauptwerke sieht man in Ferrara (namentlich in S. Francesco und in der öffentlichen Galerie, dem sog. Ateneo); andere wichtige Bilder in den Galerien Borghese, Doria, Sciarra nnd Chigi, in der Sammlung des Capitols zu Rom u. a. a. O. — Aehnliches Streben zeigt sich bei mehreren seiner ferraresischen Zeitgenossen. So bei Lodovico Mazzolino (1481—1530), der indess mehr in der alterthümlichen Richtung befangen bleibt, auch das Phantastische, in der Composition wie in dem Glanze

[1] Nicht zu verwechseln mit den viel anziehenderen älteren Meistern Bernardino und Francesco Cotignola, eigentlich Zaganolli, aus der Schule von Ravenna, am ehesten aber in Venedig gebildet, von denen Bilder etwa auf der Höhe des Cima da Conegliano stehend, in der Brera zu Mailand und anderswo vorkommen, meist ausgezeichnet durch blühende Färbung und zierlichste Vollendung. — O. M.

der Farben, mit Absicht ausbildet (seine Hauptwerke im Museum von Berlin); so bei den Gebrüdern Dossi, namentlich bei dem begabten farbenglühenden Dosso Dossi, der sich durch eine freiere Energie vortheilhaft auszeichnet, in späterer Zeit aber meist in ungezügelte Phantastik verfällt (seine Hauptwerke in der Gal. von Dresden; ein andres kolossales Werk von ergreifender Wirkung im Ateneo zu Ferrara; ein treffliches Altarbild im Dom zu Modena; eine Circe im Palast Borghese zu Rom; Fresken, meist früh, tizianisch, im Schloss zu Ferrara); — so auch bei einigen andern, mehr untergeordneten Künstlern.

Andere unter den Schülern Rafaels haben keine selbständig hervortretende Bedeutung. Einiger, wie des Cesare da Sesto und des Gaudenzio Ferrari, ist bereits bei den Schulen gedacht worden, denen sie mehr als der seinigen angehören. Auch der Venetianer Giovanni Nanni da Udine (1487—1564), der bei den Dekorationen der Logen des Vatikans vorzüglich betheiligt war und der sich überhaupt in der zierlichsten Behandlung der dekorativen Malerei auszeichnete, ist bereits genannt worden. Im Pal. Grimani zu Venedig mehrere gewölbte Decken mit ungemein schönen und heitren Dekorationen in prächtig gesättigter Färbung.

§. 7. Die Meister der venetianischen Schule.[1]

Die Blüthe der venetianischen Malerei entwickelte sich auf dem Grunde derjenigen Bestrebungen, welche der Schule von Venedig bereits am Schlusse des 15. Jahrhunderts eine eigenthümlich ausgezeichnete Bedeutung gegeben hatten. Wir haben gesehen, wie dort das antikisirende Element der paduanischen Schule und der feine, durch flandrischen Einfluss geweckte Naturalismus mit heiterem, liebenswürdigem Sinne zu einer, in sich einigen Richtung verschmolzen waren. Mit erhöhter Energie strebte man nunmehr in derselben Richtung fort, und man erreichte das Ziel, die freudige Herrlichkeit der antiken Kunst, — nicht etwa in äusserlich getreuer Nachahmung ihrer einzelnen Werke — sondern ihr inneres Wesen, aus der Tiefe eines vollen, freien Gefühles, neu zu gestalten, sie neubelebt in die Gegenwart einzuführen. Wie in den Werken der venetianischen Sculptur (z. B. in denen der Lombardi, in den Arbeiten der Münz- und Gemmenschneider), so bildet auch hier das verwandtschaftliche Verhältniss zur Antike den Grundzug des künstlerischen Strebens; aber was dort in der That mehr oder weniger nur in dem Gepräge der Nachahmung erschienen war, das tritt uns hier, durch jenen Naturalismus vermittelt, in freiem selbständigem Leben entgegen. Wir sehen in diesen Bildern dasselbe hohe, bedürfnisslose Genügen des Daseins, dieselbe Läuterung der körperlichen Existenz, die in der Antike unsere Bewunderung erwecken; aber sie sind zugleich mit aller Wärme des Lebens erfasst, sind wieder unmittelbar gegenwärtig geworden, und erscheinen somit in allem Zauber des Lichtes und der Farbe, in welchem unser

[1] Denkmäler der Kunst, T. 80.

Auge die Gestalten des Lebens erblickt. Diese Ausbildung des Colorits macht denjenigen unter den technischen Vorzügen der venetianischen Schule aus, der am entschiedensten ins Auge fällt. Wie aber die Meister dieser Schule bei solcher Auffassung unmittelbar an das Leben der Gegenwart gebunden waren, so konnten sie sich auch nicht gegen die tieferen Interessen desselben verschliessen, so fehlt es bei ihnen gleichwohl nicht an Momenten, in denen die innere Seelenstimmung anschaulich, zum Theil höchst ergreifend, dargestellt ist.

Giorgio Barbarelli von Castelfranco, gen. Giorgione (um 1477—1511) ist derjenige unter den Meistern der venetianischen Schule, der diese neue Richtung der Kunst eröffnet und von der Gebundenheit der bisherigen Malweise zu grossartiger Freiheit der Auffassung und zu einer breiten, kühnen malerischen Behandlung übergeht. Er war Schüler des Giovanni Bellini, und erscheint in seinen früheren Bildern noch als ein entschiedener Nachfolger seines Meisters. In seinen späteren Bildern entwickelte er sich zu einer eigenthümlich glühenden, etwas herben Kraft, welche den hohen venetianischen Lebenssinn noch wie eine nicht völlig erschlossene Blume in sich zurückgehalten trägt. In solcher Art hat man von seiner Hand einzelne treffliche Madonnen und einige seltene Altarbilder. Unter diesen steht obenan das Altarbild in der Pfarrkirche seines Geburtsortes Castelfranco, das einzige, auch urkundlich beglaubigte, vollkommen sichere Werk des Meisters, in jungen Jahren von ihm ausgeführt; eine thronende Madonna mit den Heiligen Liberale und Franciscus, ein feierlich aufgebautes Bild von wunderbar freier malerischer Behandlung. Weitaus das grösste und bedeutendste der uns von diesem Meister erhaltenen Werke ist ein herrliches figurenreiches Bild, das Urtheil des Salomo, welches sich zu Kingston Lacy bei Wimborne befindet. Es ist in der Anordnung vom schönsten Rhythmus, durchdacht und originell in der Composition, die Farbe von grosser Pracht, die Gestalten, besonders die weiblichen, charaktervoll und reizend. Der Umstand, dass das Gemälde unvollendet geblieben, gewährt obendrein für das Verfahren des Meisters und zugleich der ganzen venezianischen Schule bemerkenswerthe Aufschlüsse.[1] Trotz mancherlei erlittener Unbill ist sodann von ergreifender Gewalt und ungewöhnlicher tiefbedeutsamer Anordnung der Leichnam Christi, am Rande des Grabes von Engeln unterstützt, im Monte di Pietà zu Treviso. Ein ebenfalls arg misshandeltes Jugendwerk des Meisters scheint auch das aus der Sammlung Woodburn in die Nat.-Gal. zu London übergegangene grosse Altarbild einer thronenden Madonna, vor welcher sich ein Ritter auf die Knie niedergeworfen hat. Endlich darf eine kleine Anbetung der Hirten, ehemals in der Galerie Fesch, jetzt in England, als ein Meisterwerk Giorgione's bezeichnet

[1] Waagen, der das Bild in seinen Treasures Suppl. p. 380 ff. beschreibt, hält es wegen des unvollendeten Zustandes für das letzte des Meisters; mir aber scheinen die noch streng symmetrische Anordnung, die Bellini'sche Festigkeit und Bestimmtheit der Zeichnung, die sorgfältige Vollendung einzelner Theile, das Jugendliche der ganzen Auffassung, endlich die Uebereinstimmung des Typus der Köpfe mit dem auf dem Altarbilde zu Castelfranco ganz entschieden auf die frühe Zeit des Meisters zu deuten. — O. M.

werden. Doch verweilt er nicht im herkömmlichen Kreise religiöser Darstellungen, sondern er schafft sich zugleich, mit einem eigen poetischen Sinne, ein weiteres Feld, welches mit seiner Auffassungs- und Behandlungsweise im näheren Einklange steht. In dieser Art erscheinen manche an die Allegorie streifende Dartellungen, die zumeist noch seiner früheren Zeit angehören; sodann Charakterköpfe, zuweilen mehrere auf Einem Bilde, so das sogenannte Concert, drei Brustbilder von fesselndster Charakteristik, in der Galerie Pitti zu Florenz, und ein ähnliches novellenartiges Gemälde im Louvre, sowie, wahrscheinlich, eine in London im Privatbesitze befindliche, aus der Sammlung des verstorbenen Lords Northwick stammende, nur flüchtig, aber meisterhaft behandelte verwandte Darstellung; sodann die drei Astrologen oder Magier, die Sebastian del Piombo vollendete, im Belvedere zu Wien, und ein anderes Bild ebenda, ein von einem Krieger überfallener Jüngling. Sodann einzelne, mit grossartig freier Phantasie behandelte legendarische Scenen, wie sein Seestnrm, in der Akademie von Venedig, der freilich so oft übermalt worden ist, dass man Giorgione's Hand darin nicht mehr zu erkennen vermag; besonders aber verschiedene Bilder, die das Gepräge theils einer mehr idyllischen Poesie tragen, wie das anmuthige Bild von Jakob nnd Rahel in der Galerie von Dresden. Endlich malte der Meister Fresken an den Aussenseiten verschiedener Paläste, besonders des Fondaco de' Tedeschi zu Venedig, deren schwache Spuren noch vorhanden sind.

Unter den Schülern des Giorgione ist besonders Fra Sobastiano del Piombo von Bedeutung, dessen bereits bei den Nachfolgern des Michelangelo gedacht ist; ehe er der Compositionsweise des letzteren sich anschloss, erscheint er entschieden als Nachfolger des Giorgione (Hauptwerk dieser frühern Zeit: das oben erwähnte Altarbild in S. Giovanni Crisostome zu Venedig). Sodann Giovanni Nanni da Udine, der ebenfalls schon bei den Schülern Rafaels genannt ist. Ferner Girol. Romanino aus Brescia, ein Künstler von bedeutender Begabung und energischer Darstellungsweise; (frühes Hauptbild in S. Francesco zu Brescia, vom J. 1502; in S. Giustina zu Padua ein grossartig aufgebautes Altarwerk; ausserdem zahlreiche Fresken in Brescia und der Umgegend bis Trient, wo er das Schloss des Bischofs ausmalte [1]; Giov. Girol. Savoldo, ebenfalls aus Brescia, ein tüchtiger Meister, dessen Färbung aber einen etwas kühlen, grauen Ton, und dessen Auffassung etwas Strenges hat (ein Hauptbild in der Brera zu Mailand). — Ein anderer ganz vorzüglicher Nachfolger des Giorgione war Jacopo Palma, il vecchio, der indess nicht jene strenge Kraft des grösseren Meisters hat; er ist liebenswürdig in dem Ausdrucke eines milderen Gefühles, weiss aber sowohl in Glut der Farbe wie in Macht der Auffassung sich dem Giorgione nicht selten zu nähern. Ausgezeichnete Altarbilder von ihm in S. Maria formosa zu Venedig und in S. Stefano zu Vicenza; ferner eine vorzügliche h. Familie im Pal. Colonna zu Rom, und ähnliche Bilder im Louvre zu Paris und im Museum zu Dresden,

---

[1] Mündler spricht ihm auch das schöne Bild im Louvre, die h. Familie mit S. Sebastian, zu, das dort dem Giorgione zugeschrieben wird.

woselbst auch eins der liebenswürdigsten Zustandsbilder der venezianischen Malerei, als Palma's Töchter bezeichnet. Andre Werke dieses trefflichen Meisters gehen unter fremdem Namen: so in der Pinakothek zu München das schöne Männerbildniss, das als Portrait Giorgione's gilt; so im Museum zu Braunschweig ein grosses, prächtiges, doch sehr verdorbenes Bild, Adam und Eva in einer Landschaft; so vor allem das herrliche Frauenbildniss in der Gal. Sciarra zu Rom, dort irrig für einen Tizian ausgegeben. In früheren Werken erscheint Palma übrigens, gleich Giorgione, noch als Anhänger des Gio. Bellini.

Tiziano Vecellio (1477—1576) war ebenfalls in der Schule des Bellini gebildet worden; auf seine weitere Entwickelung scheint das kühne Streben seines Mitschülers Giorgione nicht ohne Einfluss gewesen zu sein; doch war es ihm, dem ein günstiges Geschick das äusserste Lebensziel steckte, beschieden, das, was der letztere begonnen, zur vollendeten, klaren und freien Entfaltung zu bringen. Von seinen Gemälden gilt vornehmlich, was im Obigen über den Charakter der venezianischen Kunst gesagt ist; in ihnen erscheint derselbe in seiner umfassendsten und ergreifendsten Bedeutung; in ihnen wandelt sich die, noch etwas herbe Glut des Giorgione zum heitersten, lichtvoll harmonischen Colorit um. Natürlich tragen die Werke seiner Hand, je nach den verschiedenen Zeiten seines Lebens, einen verschiedenartigen Charakter, mehr indess nur in Bezug auf das Aeussere der Behandlung, als in Bezug auf das innere Streben. In den wenigen Bidern, die sich aus seiner Jugendzeit erhalten haben, erkennt man wiederum noch das alterthümlich strenge Gepräge der Bellini'schen Schule; als ein ungemein schönes Werk, welches an der Grenze dieser Frühperiode steht, ist sein Christus mit dem Zinsgroschen, in der Galerie von Dresden, zu nennen; die Strenge der Behandlung erscheint hier bereits zur liebevoll zartesten Durchbildung umgewandelt. Ebenfalls aus seiner Frühzeit der thronende S. Marcus mit andern Heiligen, in der Sakristei von S. M. della Salute zu Venedig. In den Zeiten seiner glücklichen Kraft vereint sich sodann mit dieser Durchbildung ein freier, auf die Gesammtwirkung berechneter Vortrag; später jedoch hat er zumeist nur die Gesammtwirkung im Auge, und die letzten Bilder seiner Hand endlich können, bei aller meisterlichen Praxis, doch die Schwäche des Alters nicht verleugnen. — Jenes der Antike verwandte Element, welches oben als Grundzug der venezianischen Kunstrichtung bezeichnet wurde, tritt am Entschiedensten an denjenigen Bildern hervor, welche den Menschen in einem ursprünglichen Naturzustande fassen; ihr Gegenstand ist demgemäss sehr häufig aus der antiken Mythe selbst entnommen. Als vorzügliche Beispiele von Bildern solcher Art sind anzuführen: die sog. drei Lebensalter, in der Bridgewater-Galerie zu London; ein überaus herrliches Bild, als himmlische und irdische Liebe bezeichnet, in der Galerie Borghese zu Rom; ein grosses Bacchanal, im Museum von Madrid und ebendort das heitere ländliche Opferfest mit einem Schwarm entzückend naiver Kinder; Venus und Adonis, ebendaselbst; Bacchus und Ariadne, in der National-Galerie zu London; zwei Bilder des Dianenbades, mit der Calisto und mit dem Actäon, in der Bridgewater-Galerie zu London (beide schon aus der späteren Zeit;

des Meisters); u. a. m. Auch gehört hieher eine Reihe von Bildern, in denen Tizian, ohne die Entwickelung einer besondern Handlung, nur die einfache Schönheit des nackten weiblichen Körpers zum Gegenstande seiner Darstellung genommen hat; dergleichen, zumeist als Venus, Danae oder dergl. benannt, kommen mehrfach vor. (Zwei vorzüglich bedeutende Bilder dieser Art in der Tribuna des Museums in Florenz, von denen das eine indess schon auf die Schaustellung schöner Glieder berechnet ist.) — Auch die kirchlichen Bilder Tizians spiegeln grossentheils jene hohe, der Antike verwandte Ruhe des Daseins wieder. So verschiedene grössere Altartafeln der Madonna mit Heiligen und mit Anbetenden (in venezianischen Kirchen — die schönste in S. Maria de' Frari — und in der Galerie von Dresden); so noch deutlicher die kleineren Bilder ähnlicher Art, welche die heiligen Gestalten nur als Halbfiguren und in ungezwungener Verbindung vorführen und welche von den Italienern, charakteristisch, als „heilige Conversazionen" benannt werden; andre wieder, die in reicher Landschaft die heilige Familie mehr in idyllischer Stimmung vorführen, wie die köstliche „Vierge au lapin" im Louvre, und die kleine heilige Familie im Belvedere zu Wien; (diese beiden Sammlungen sind überhaupt reich an trefflichen Werken des Meisters.) So auch einzelne Werke, welche ein mehr feierlich erregtes Gefühl zum Ausdrucke bringen, wie namentlich das grossartige Bild der Himmelfahrt Mariä in der Akademie von Venedig. Wie bedeutsam aber Tizian von solcher Auffassungsweise aus zugleich die tiefste Erschütterung des Seelenlebens zum Ausdrucke zu bringen vermochte, bezeugt vornehmlich seine Grablegung Christi, im Museum von Paris, eine alte Kopie in der Galerie Manfrin zu Venedig. Ausserdem sind als dramatische Compositionen mehrere grosse Altarblätter zu nennen: der Tod des h. Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo, die Marter des h. Laurentius in der Jesuitenkirche zu Venedig (dieses Bild sehr verdorben), und die grosse Dornenkrönung, von mächtigem Ausdruck, aber etwas gewaltsamer Auffassung, ehemals in S. Maria delle grazie zu Mailand, jetzt im Louvre. — Endlich brachte es die Richtung der venezianischen Kunst mit sich, dass sie für Bildnissdarstellungen vorzüglich geeignet sein musste. Tizian ist auch in solchen höchst ausgezeichnet; mit dem lebenvollen Natursinne, der ihm eigen ist, mit seinem zauberisch wirkenden Colorit verbindet er auch in diesen Werken eine eigenthümlich grosse Auffassung, die wiederum den der Antike verwandten Geist verräth und die dem unmittelbaren Spiegelbilde des Lebens wiederum den Anschein eines erhöhten Daseins zu geben weiss. Werke solcher Art findet man in allen bedeutenden Sammlungen. Eigenthümlich interessant ist u. a. das Bildniss seiner Tochter Lavinia, das mehrfach vorhanden ist (das schönste Exemplar im Berliner Museum); sie hebt eine silberne Schüssel mit Früchten (oder andern Gegenständen) empor: in einem Exemplar, das sich im Museum von Madrid befindet, ist sie zur Tochter der Herodias geworden, indem auf jener Schüssel das Leichenhaupt des Täufers liegt. — Noch ist zu bemerken, dass in manchen der Tizianischen Gemälde auch die Landschaft bedeutsam hervortritt; dieser Theil der bildlichen Darstellung zeigt sich bei ihm nicht minder in einer grossartig poetischen Durchbil-

dung und hat den grössten Einfluss auf die fernere Entwickelung der Landschaftsmalerei geübt.

Als nähere Nachfolger Tizians sind hervorzuheben: seine Verwandten Francesco, Orazio und Marco Vecellio; Girolamo Dante, gen. Girol. di Tiziano; der tüchtige Luca Monverde aus Udine, und ebendaher Sebastiano Florigerio (Madonna mit dem Kind und mehreren Heiligen in der Akademie von Venedig); Bonifazio aus Verona, ein tüchtiger und ansprechender, in der Färbung dem Tizian oft ganz nahe kommender Künstler (eine ausgezeichnete, dem Giorgione zugeschriebene Findung Mosis in der Brera zu Mailand, Mehreres in der Akademie zu Venedig und in dortigen Kirchen, sowie in der Gal. Borghese zu Rom und anderswo); Andrea Schiavone; Domenico Campagnola aus Padua; Giovanni Cariani aus Bergamo (die Mehrzahl seiner Bilder in seiner Vaterstadt, ein Hauptbild in der Brera zu Mailand, h. Familie;) u. A. m.

Die letzteren unter den ebengenannten Künstlern gehören ihrer ursprünglichen Heimath nach der Lombardei an. Bei einigen andern lombardischen Malern vermischen sich die jener Gegend eigenthümlichen Kunstrichtungen mit den Elementen der venezianischen Kunst und bringen in solcher Art manche besondere, im Einzelnen sehr anziehende Erscheinungen hervor. Zu diesen gehört zunächst Lorenzo Lotto aus dem Trevisanischen,[1] gebildet unter Giovanni Bellini, lange ansässig in Bergamo und vielbeschäftigt in der Mark Ankona, ein liebenswürdiger, phantasie- und gemüthvoller Künstler von einer dem Correggio verwandten Erregbarkeit der Empfindung, die ihn gelegentlich auch zur Uebertreibung verleitet. Zahlreiche Werke von ihm sind durch ganz Italien verbreitet, in den Kirchen von Venedig, namentlich in Bergamo, wo seine Hauptwerke sind, dann in Ancona, Loreto, Jesi, Recanati und in vielen Galerien in und ausserhalb Italien. — Sodann Calisto Piazza von Lodi, Sohn jenes früher genannten Martino Piazza, der die gemüthvoll zarte Richtung des letzteren durch venezianische Studien, hauptsächlich beeinflusst von Romanino aus Brescia, zu einer höheren Grossartigkeit und Energie umgestaltet. Sein Hauptwerk ist die Himmelfahrt Mariä in der Parochialkirche zu Codogno (1533); andere Bilder in der Kirche dell' Incoronata zu Lodi. — Der bedeutendste jedoch unter diesen Künstlern ist Alessandro Bonvicino von Brescia, gen. il Moretto, ebenfalls unter Romanino gebildet. Sein Streben war vorzugsweise auf den Ausdruck eines ernsten Gemüthszustandes, auf die Darstellung einer stillen und hohen Würde gerichtet. Zu solchem Zweck wusste er mit der Zartheit des venezianischen Colorits sehr glücklich das lombardische Helldunkel und zugleich die Grossheit der Zeichnung, welche die römische Schule durch Rafael als ihr Eigenthum empfangen hatte, zu vereinigen. Er ist durchaus den trefflichsten Meistern jener Zeit zuzuzählen. Brescia besitzt vorzügliche Werke seiner Hand, namentlich die Kirchen S. Clemente, S. Eufemia und Nazario, in der sich u. a. eine Krönung der Maria auszeichnet; manches Andere findet sich in den

[1] O. Mündler, Essai. p. 127.

Sammlungen verstreut, häufig jedoch unter falschem Namen, wie z. B. das schöne Bild der h. Justina in der Galerie zu Wien (ehemals Pordenone genannt) und eine Judith in der Eremitage von Petersburg (dort als Rafael bezeichnet) von ihm herrühren. Vorzügliche Altarbilder im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., darunter die bedeutende thronende Madonna mit den Kirchenvätern, aus der Sammlung Fesch, und im Berliner Museum. — Schüler des Moretto war Gio. Batista Moroni; dieser Künstler gehört zu den durch Naturwahrheit und weiche Behandlung der Farben ausgezeichnetsten venezianischen Portraitmalern; in Compositionen dagegen ist er ohne Erfindung, ohne Sinn für Anordnung und stets von seinem Meister Moretto abhängig.

In ähnlicher Weise bildete sich zu Venedig der Friuler Gio. Antonio Licinio Regillo, gen. Pordenone, (1484—1539) aus. Auch in seinen Bildern verbindet sich das venezianische Colorit mit dem Schmelz der Modellirung und dem Helldunkel, in welchem die Lombarden ausgezeichnet sind. Adel der Bewegung, Grossheit der Form und vornehme Würde sind ihm dabei vorzüglich eigen. Treffliche Altarbilder sieht man von ihm in Venedig; die Herodias mit dem Haupte des Täufers, in der Gal. Doria zu Rom, die mit Wahrscheinlichkeit ihm zugeschrieben wird, ist von wunderbarer Schönheit und allseitiger Vollendung. In späterer Zeit gerieth er durch massenhaftes Arbeiten und ungestümen Drang zum Schaffen in Geschmacklosigkeiten und Verirrungen. Viele Werke dieser Epoche in Treviso und der Gegend von Cremona u. s. w. — Tüchtige Schüler und Nachfolger von ihm sind: Bernardino Licinio (grosses Altarbild in S. Maria dei Frari zu Venedig; sein Familienbild, brav durchgeführt, aber etwas ängstlich und befangen in der Haltung und nicht ohne Trockenheit in der Behandlung, im Pal. Borghese zu Rom); Francesco Beccaruzzi aus Conegliano (Altarbild von grosser Bedeutung in der Akademie zu Venedig) und Pomponio Amalteo.

Endlich ist als der in Rede stehenden Periode angehörig noch ein Meister von Bedeutung, Paris Bordone (1500—1570) hervorzuheben, durch die zarteste Ausbildung der Farbe, zumal einen rosig blühenden Fleischton, somit vornehmlich in weiblichen Bildnissen ausgezeichnet, in Darstellungen aber, wo eine höhere Kraft erfordert wird, nur wenig befriedigend. Sein grosses Bild in der Akademie zu Venedig, der Fischer mit dem Ringe vor dem Dogen, ist von unvergleichlich heiterer, festlicher Farbenpracht. Andres von Altarbildern, mythologischen Darstellungen und ausgezeichneten Bildnissen in den Kirchen und Museen zu Venedig, sowie in den Galerieen von Paris, Genua, Dresden und Berlin. — Weit unbedeutender und selbst unerfreulich dagegen ist Batista Franco, gen. il Semolei, der ein leerer manieristischer Nachahmer Michelangelo's und nur in dekorativen Arbeiten genügend ist.

VIERTES KAPITEL.

DIE NORDISCHE BILDENDE KUNST DES MODERNEN STYLES VOM ANFANGE DES FÜNFZEHNTEN BIS ZUR MITTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Um den Beginn des 15. Jahrhunderts treten auch im Norden (zunächst in den Niederlanden) künstlerische Bestrebungen hervor, die ebenso rüstig und entschieden, wie die der italienischen Kunst, die lebendig erwachte moderne Sinnesweise ankündigen; es ist dasselbe Verlangen, das Einzelne in seiner abgeschlossenen Selbständigkeit geltend zu machen, dasselbe sorgliche Eingehen auf die Vorbilder der Natur, in dem ganzen Reichthum und Wechsel ihrer Erscheinungen. Die nordische Kunst bringt es hierin zunächst, in mehrfacher Beziehung, sogar zu glücklicheren Erfolgen als die italienische. Dennoch steht sie der letzteren von vornherein in der Grösse des Sinnes nach; dies Verhältniss gestaltet sich immer deutlicher, je weiter die Entwickelung der Zeit vorschreitet, am Deutlichsten im Anfange des 16. Jahrhunderts, indem die nordische Kunst, so achtbar und eigenthümlich ihre Leistungen auch bleiben, doch an dem grossartigen Aufschwunge, der zu dieser Zeit in Italien statt fand, keinen Antheil nimmt. Als ein wichtiger Grund für diese Erscheinnng ist vorerst der Umstand hervorzuheben, dass der nordischen Kunst das Verhältniss zur Antike fehlt, welches in Italien schon im Verlauf des romantischen Zeitalters (obschon hier nicht immer günstig) durchgeklungen hatte und welches für die in Rede stehende Periode als ein höchst bedeutsames Förderungsmittel betrachtet werden musste. Der nordischen Kunst mangelt in dieser Periode jene Grösse und Würde der Formen, welche die italienische sich, unter dem Einfluss der Antike, in immer steigendem Grade anzueignen wusste. Dennoch ist diese Unbekanntschaft mit den Werken der Antike nicht das einzige, auch nicht das wesentlichste unter den Verhältnissen, durch welche die Entwickelung der nordischen Kunst zurückgehalten wurde. Sahen wir hier doch bereits ungleich früher, um den Schluss des 12. Jahrhunderts, in den Sculpturen von Wechselburg und Freiberg Werke entstehen, die in dem Adel ihrer Erscheinung der durch die Antike bezeichneten Richtung entschieden gleichzustellen sind;

und ebenso finden wir in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts einzelne deutsche Arbeiten, die sich, freilich Ausnahmen unter dem, was im Allgemeinen geleistet ward, aus der nationalen Richtung, in ihrer völlig unabhängigen Eigenthümlichkeit, zu einer hohen und gediegenen Vollendung entfalten. Dass die nordische Kunst hinter der italienischen zurückblieb, beruht, mehr als auf dem Mangel jenes einen Förderungsmittels, auf den allgemeineren, das gesammte Leben umfassenden culturhistorischen Verhältnissen. Im Norden — d. h. zunächst bei den Völkern deutscher Zunge — drang jene neue geistige Entwickelung, welche mit dem 15. Jahrhundert begann, ungleich tiefer bis in das innerste Mark des Lebens; sie ward zum Keime eines wesentlich neuen und freieren Daseins, welches sich zunächst in der kirchlichen Reformation offenkundig geltend machen sollte und welches wiederum eine reich gestaltete Zukunft verhiess. Sie musste somit, auf der einen Seite, hemmend, beschränkend und selbst unterdrückend auf die alten Lebensinteressen wirken; und eben so wenig konnte sie sich, auf der andern Seite, gleich von vornherein in bedeutsamer künstlerischen Production äussern. Sie musste nothwendig den Geist zuvor auf das abstracte Gebiet der Speculation führen, solcher Gestalt gewissermassen die Grenzen des neu gewonnenen Reiches auszustecken, ehe sie sich, mit unbefangener Lust, dem für Gemüth und Sinne erfreulichen Ausbau desselben hingeben konnte. Wenn man eine kleinere Phase in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes mit einer grossen vergleichen darf, so kann man diese neuen Verhältnisse zwischen dem gesteigerten geistigen Bewusstsein und der künstlerischen Production denjenigen Erscheinungen zur Seite stellen, welche das erste Auftreten des Christenthums mit sich führte; und leider sollte auch hier die neue Kraft, welche in die Welt eingetreten war, erst durch verheerende Stürme erprobt werden.

Die nordische Kunst bleibt demnach, was die in Rede stehende Periode anbetrifft, im Allgemeinen auf derselben Stufe der Entwickelung stehen, in welcher sie bereits mit dem Beginn derselben auftritt; die einzelnen Unterschiede, die wir in den Schulen der verschiedenen Gegenden und in dem Wechsel der Jahrzehnte bemerken, sind nicht so bedeutend, dass wir in diesen eine völlig neue Stufe der Entwickelung wahrnehmen könnten. Gegen den Schluss der Periode, d. h. namentlich im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, tritt allerdings ein abweichendes Verhältniss ein; man wird nunmehr auf die formale Ausbildung, welche die italienische Kunst erreicht hatte, aufmerksam und man lässt es sich angelegen sein, dieselbe mit der heimischen Darstellungsweise zu verschmelzen. Doch begreift man im Wesentlichen (was sich durch das vorher Gesagte zur Genüge erklärt) nur diese formale Seite der Ausbildung, nicht die inneren Gründe, aus denen dieselbe hervorgegangen war; es ist dies also zumeist nur eine äussere Annäherung an die Erscheinungen der italienischen Kunst.

Dabei aber ist zu bemerken, dass sich in der nordischen, und besonders in der eigentlich deutschen Kunst, im weiteren Verlauf der in Rede stehenden Periode zugleich ein ganz besonderes Element geltend macht. Es ist das Phantastisch-Humoristische. Wir erkennen dazu überhaupt

eine bestimmte Neigung in dem deutschen Volkscharakter; wie wir bei den Italienern schon im romantischen Zeitalter eine Neigung zur Plastik der Antike durchblicken sehen, so finden wir gleichzeitig jenes Element im Norden, wo es besonders in den Ornamenten der reichgestaltigen gothischen Architektur mehr oder weniger deutlich hervortritt. Ungleich bestimmter und folgenreicher jedoch erscheint dasselbe in der gegenwärtigen Periode. Indem jetzt die Speculation und die künstlerisch unmittelbare Anschauung mehr und mehr auseinandergehen, entsteht gewissermaassen ein neutraler Zwischenraum, in den nunmehr die entfesselte Phantasie, ihn mit ihren willkürlich spielenden Gebilden bevölkernd, eindringt; oft erscheinen diese Gebilde in seltsam ungeheuerlichen Weisen, oft aber auch, zumal in der späteren Zeit, gestalten sie sich zum anziehenden, gedankenvollen Mährchen. Und wie durch jenes Licht des geistigen Bewusstseins die Ohnmacht und die Verkehrtheit der körperlichen Existenz und ihrer bunten Interessen offenbar ward, so erzeugte sich gleichzeitig ein verneinender Humor, der diese Widersprüche, bald in neckendem Spiele bald mit verzehrender dämonischer Gewalt, anschaulich zu machen wusste. Gewöhnlich gehen hier Phantasie und Humor Hand in Hand; oft werfen sie nur über die, durch anderweitige Bestimmung gegebenen Darstellungen ein seltsames Streiflicht, oft auch erscheinen die Darstellungen als ihr selbständiges Erzeugniss. Die grossartigsten und bedeutendsten Erzeugnisse dieser Art sind die sogenannten Todtentänze, in denen mit schauerlicher Lust vorgestellt wird, wie der Tod, eine abenteuerliche Knochengestalt, alle Geschlechter und Alter der Menschen, in der Freude und Blüthe ihres Daseins, mit sich fortzieht.[1]

In der Betrachtung der bildenden Kunst des Nordens lassen wir für diese Periode die Malerei der Sculptur vorangehen, eines Theils, weil uns jene, soweit unsere bisherigen Kenntnisse reichen, hier zunächst als diejenige Kunst erscheint, welche die neue Zeitrichtung begründet; sodann, weil hier überhaupt das plastisch bestimmende Gesetz der Antike fehlt.

A. Malerei.

§. 1. Die niederländischen Schulen.

In der niederländischen Malerei,[2] und zwar in der Schule von Flandern,[3] tritt uns die moderne Richtung der Kunst zuerst und in sehr bestimmter Eigenthümlichkeit entgegen. Hier hatte sich bereits am Schlusse der gothischen Periode, wie wir vornehmlich aus den Arbeiten

[1] Eine umfassende Monographie über die Todtentänze, von W. Wackernagel, findet sich in dem Werke: Basel im 14. Jahrh. (Daselbst 1856). — [2] Vergl. J. D. Passavant, Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts, im Kunstblatt, 1841, No. 3—13, und 1843, No. 54—63. Sodann Waagen's „Nachträge" etc., im Kunstblatt, 1847, No. 41, ff. und Desselben neuere Mittheilungen, deutsches Kunstbl. 1851, S. 236 ff., 1854, S. 57 u. f. 163 u. ff. — Hotho, die Malerschulen des Hubert und Johann van Eyck. — Cavalcaselle u. Crowe, the early flemish painters. — Wichtige Nachrichten und Untersuchungen auch im Catalogue du Musée d'Anvers. 2, Edit. 1857. — [3] Denkmäler der Kunst, T. 81.

der niederländischen Miniaturmalerei und Sculptur jener Zeit ersehen, ein naturalistisches Element in der künstlerischen Auffassung mit Entschiedenheit bemerklich gemacht; in demselben fand das neue Streben der Zeit somit einen näheren Anlass und eine sichere Grundlage vor. Zugleich aber scheint es, dass man in Bezug auf diese freie Behandlung der bildenden Kunst auch das Verhältniss zur niederländischen Architektur ins Auge fassen muss. Dies Verhältniss hat eine gewisse Verwandtschaft mit dem zwischen der Architektur und der bildenden Kunst in Italien. Denn ebenso, wie dort (und nur einzelne Ausnahmen abgerechnet), war auch in den Niederlanden die Architektur des gothischen Styles nicht zur Ausbildung gekommen; den architektonischen Monumenten fehlte hier ebenfalls jenes organische Gesetz, welches das Ganze wie das Einzelne mit gemeinsamem Leben durchdringt, welches somit auch auf das Werk der bildenden Kunst (sofern dasselbe überhaupt auf monumentale Bedeutung Anspruch macht) seinen Einfluss äussern musste. Die bildende Kunst war hier durch dies Gesetz eines gemeinsamen Styles weniger gebunden; sie konnte demnach gleich von vornherein die neue Richtung der Zeit völlig und unbehindert in sich aufnehmen und zur Erscheinung bringen. Wie deutlich man sich einer solchen Unabhängigkeit von den Formen der Architektur alsbald bewusst ward, zeigt namentlich auch der Umstand, dass in den Gebäulichkeiten, die man in den Bildern darstellte, im Allgemeinen weniger der gothische Styl (der doch in der Ausübung der Architektur noch seine entschiedene Gültigkeit hatte), als der romanische Styl erscheint, dessen Formen dem in der bildenden Kunst hervortretenden realistischen Streben ungleich mehr zusagen mussten.

Die Meister, die an der Spitze dieser neuen Richtung, in welcher die flandrische Malerschule erscheint, stehen, sind die Gebrüder Hubert van Eyck (um 1366—1426) und Johann van Eyck (geb. gegen 1390, gest. 1441), beide vornehmlich in Brügge thätig. In gewissen Beziehungen lassen sie noch ein Verhältniss zu der früheren Periode der Kunst erkennen; so erinnern namentlich die Arbeiten, die man dem älteren von beiden, dem Hubert, mit Sicherheit zuschreiben kann, zum Theil noch an die Typen des gothischen Styles; so ist in der gemüthlichen Stimmung, in dem Gedankengange, der sich in ihren Werken äussert, zum Theil noch etwas Verwandtes mit den inneren Principien des romantischen Zeitalters zu erkennen. Dennoch sind sie von dessen Darstellungsweise wesentlich verschieden. Mit vollkommenster Unabhängigkeit gehen sie zugleich auf die Erscheinungen der Natur ein; Alles was den Menschen, in der Enge seines häuslichen Verkehres, wie in dem offenen und heiteren Leben der Natur umgiebt, nehmen sie in ihre Bilder auf, sie ahmen es mit der liebevollsten Sorgfalt nach, und sie bringen es in solchem Streben zu einer fast illusorischen Wirkung. Eine wesentliche Unterstützung fanden sie darin durch die ausgebildete und bis dahin (für solche Zwecke wenigstens) unbekannte Technik der Oelmalerei, deren Erfindung dem Johann zugeschrieben wird.

Die Gebrüder van Eyck sind aus der Schule jener älteren Miniaturmaler hervorgegangen; sie selbst haben in diesem Kunstzweige, der überhaupt auch im Verlauf des 15. Jahrhunderts sich vielfacher Anwendung

von Seiten der Niederländer erfreute, Bedeutendes geleistet. Als das wichtigste Werk solcher Art, welches man ihnen mit Zuversicht zuschreibt, sind die Miniaturen eines für den Herzog von Bedfort, Regenten von Frankreich, gearbeiteten Breviers (1424, in der Bibliothek von Paris)[1] zu nennen; in der Behandlung hin und wieder noch an die älteren Miniaturen erinnernd, sind dieselben doch ganz mit dem feinen Natursinne ausgeführt, der nur den genannten Künstlern eigen ist. Uebrigens unterscheidet man in diesen Bildern drei Hände: die des Hubert, des Johann und eine dritte, welche man auf ihre Schwester, die ebenfalls als



Aus dem Genter Altar Hubert's van Eyck. Nach dem Original im Berliner Museum.

Miniaturmalerin gerühmte Margaretha van Eyck, deutet. (Ein dritter Bruder, Lambert, scheint ein unbedeutender Maler gewesen zu sein.) Das Hauptwerk beider Brüder ist ein von ihnen gemeinschaftlich (von 1420 bis 1432) gefertigtes und aus vielen Tafeln bestehendes Altarwerk; es wurde für die Kirche des hl. Johannes, gegenwärtig St. Bavo, zu Gent gearbeitet.[2] Der Inhalt desselben bezieht sich, noch in tief sinniger Symbolik, auf das Mysterium der christlichen Lehre und seine Bedeutung für die Welt. Es war aus zwei Reihen von Tafeln zusammengesetzt: oberwärts in der Mitte die Gestalt des dreieinigen Gottes zwischen Maria und dem Täufer, auf den Flügeln singende und musicirende Engel.

[1] Waagen, Künstler und Kunstwerke in Paris, S. 352. — [2] Eine vorzügliche photographische Nachbildung des ganzen Werkes wird im Verlage von G. Schauer in Berlin vorbereitet und demnächst erscheinen.

und zu äusserst Adam und Eva; unterwärts in der Mitte eine Landschaft mit dem Lamm der Offenbarung, verehrt von Engeln, Heiligen und Seligen, auf den Flügeln die Streiter Christi und die gerechten Richter, die Einsiedler und die Pilger, die zur Verehrung des Lammes heranziehen; auf den Aussenseiten der Flügel die Verkündigung und darunter die Schutzpatrone der genannten Kirche, die beiden Johannes (als Statuen gemalt), und die Donatoren des Bildes, Judocus Vyts von Gent und seine Gemahlin. Die Mittelbilder befinden sich noch an ihrer ursprünglichen Stelle in S. Bayo; diejenigen, welche Adam und Eva vorstellen, sind kürzlich für das Museum in Brüssel erworben worden; die übrigen Flügelbilder sind im Museum von Berlin befindlich. Die Erfindung des Ganzen gehört dem Hubert an; in der Ausführung diejenigen Theile, namentlich die oberen Mittelbilder, die noch mehr alterthümliche Reminiscenzen enthalten; von Johann rührt die Mehrzahl der übrigen Bilder her, die sich durch einen, bereits ungemein vollendeten Naturalismus auszeichnen; in einzelnen Theilen ist auch eine etwas untergeordnete Schülerhand zu erkennen. — Als Arbeit des Hubert nennt man ausserdem das bisher dem Colantonio del Fiore zugeschriebene Bild des heil. Hieronymus in seiner Studierstube, im Museum zu Neapel.[1] — Als Arbeiten des Johann werden gegenwärtig mit Sicherheit anerkannt: die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, zu Schloss Chatsworth in England (1421); eine thronende Madonna mit Heiligen und Donator in der Akademie von Brügge 1434—36 (eine alte treffliche Kopie davon im Museum zu Antwerpen); eine Verkündigung (früher) in der Sammlung des Königs der Niederlande; eine vorzügliche Madonna mit einem Donator, im Museum von Paris; eine Madonna mit dem Kinde, aus der Sammlung des Königs der Niederlande, im Städel'schen Institut zu Frankfurt; ein ähnliches Bildchen der Madonna mit Heiligen bei Hrn. v. Rothschild in Paris; die Anbetung der Könige, in der Galerie Liechtenstein zu Wien; ein Madonnenbildchen, in der k. k. Galerie zu Wien; ein anderes in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen (1439); ein drittes die Madonna in einer Kirche darstellend, in der Galerie zu Dresden; eine Madonna mit der h. Barbara und einem Donator, zu Burleighouse in England; ein Christuskopf, im Museum von Berlin (1438); das Bildniss eines Mannes mit seiner Gemahlin wie es scheint des Malers und seiner Frau, in der Nat.-Galerie zu London (1434); zwei Bildnisse in der k. k. Galerie zu Wien, das des Judocus Vyts und das des Decaus Jan van Löwen (1436); das Bildniss der Frau des Johann van Eyck, in der Akademie von Brügge (1439); das eines ältlichen Mannes, im Besitz des Hrn. Engels zu Köln[2] und der Christuskopf (1440) in der Akademie zu Brügge.

[1] Passavant, christliche Kunst in Spanien, S. 126 will ein Bild im städtischen Museum zu Madrid, den Brunnen des ewigen Lebens darstellend, dem Hubert zuschreiben. Dagegen bemerkt O. Mündler, der das Bild kürzlich gesehen und untersucht hat, dass er darin durchaus keinen van Eyck, sondern nur einen späteren Künstler der noch so unvollständig gekannten flandrischen Schule zu erkennen vermöge. — [2] Waagen, deutsches Kunstblatt, 1855, S. 70, wo noch zwei andere bisher unbekannte Bilder, in England, namhaft gemacht werden.

An die Gebrüder van Eyck schliessen sich zahlreiche Schüler und Nachfolger an; doch ist bei den geringen äusseren Hülfsmitteln, welche der kunsthistorischen Forschung zu Gebote stehen, sehr schwer, für die einzelnen Werke der Schule überall den Meister mit Bestimmtheit namhaft zu machen. Als die bedeutendsten darunter sind zunächst anzuführen: Peter Christophsen. Von ihm eine Madonna mit Hieronymus und Franciscus (1417) das früheste bekannte Oelgemälde, noch an Hubert van Eyck erinnernd, von Hrn. J. D. Passavant zu Frankfurt a. M. der



Verkündigung von Peter Christophsen. Nach dem Original im Berliner Museum.

Sammlung des Städel'schen Instituts geschenkt; ein weibliches Bildniss und zwei Altartafeln vom J. 1452, Verkündigung, Anbetung der Könige und jüngstes Gericht, im Berliner Museum; eine Scene aus der Legende des h. Eligius (1449), bei Hrn. Oppenheim in Köln. U. a. m. — Justus van Gent. Sein Hauptwerk ein grosses Abendmahl in der Kirche St. Agata zu Urbino. — Gerhard van der Meeren (Meere, Meer, Meire), der von 1452 bis 1474 erwähnt wird; sein Hauptwerk ist ein Altarblatt in der Kirche St. Bavo zu Gent, die Kreuzigung, auf den Flügeln Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, und das Wunder der ehernen Schlange. Sodann ein Altarblatt mit der Passion in S. Sauveur zu Brügge (1500), zwei kleine Bilder im Berliner Museum, etc.[1] — Hugo

[1] Der Charakter dieser Bilder und das Datum des in Brügge befindlichen stimmen durchaus nicht zu einem unmittelbaren Nachfolger der Eyck; ihre Beziehung auf Gerhard ist daher nicht denkbar, wenn er ein Schüler Huberts gewesen sein soll. Hier scheint demnach eine Verwechselung vorzuliegen.

van der Goes. Sein Hauptwerk ein Altarbild in der Kirche S. Maria Nuova zu Florenz, auf der Mitteltafel die Geburt Christi, auf den Flügeln Heilige und Donatoren. (Die Tafeln sind gegenwärtig einzeln an den Wänden der Kirche aufgehängt.) In der Galerie Pitti zu Florenz ein Bildniss, auf dessen Rückseite ein verkündigender Engel. Im Museum von Berlin und mehrern andern Galerieen ist ihm eine bedeutende Anzahl von Gemälden zugeschrieben. — Ueberaus bedeutend ist sodann ein anderer Meister, Rogier van Brügge (starb 1464);[1] er zeigt ein noch schärferes, noch mehr durchgebildetes Naturstudium, was ihn aber zu einer gewissen Magerkeit und Eckigkeit der Formen verleitet. Dies wenigstens den Gemälden zufolge, die ihm mit Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben sind: eine Madonna zwischen den h. h. Cosmas und Damianus, in Italien für Pietro und Giovanni de' Medici (um 1450) gemalt, im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.; der h. Lucas, die Madonna malend, in der Pinakothek von München (J. van Eyck genannt); die Anbetung der Könige, mit der Verkündigung und der Darstellung im Tempel auf den Flügelbildern, ebendaselbst (Joh. Memling oder Hemling gen.); eine zweite, ebenfalls Memling zugeschriebene Anbetung der Könige, auf den Flügelbildern Johannes der Täufer und S. Christoph, ebenda; die Geburt Christi, auf den Flügeln Kaiser Augustus mit der Sibylle und die heil. drei Könige, im Museum von Berlin; Christus am Kreuz und die sieben Sakramente, in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen (ebendort ein köstliches Bildchen der Verkündigung aus seiner früheren Zeit); das höchst prachtvolle Reisealtärchen Carls V. (um 1430), gegenwärtig im Museum zu Berlin; drei Historien aus dem Leben des Täufers, und ein Triptychon mit der Geburt Christi, aus der späteren Zeit des Künstlers ebenda; fünf grosse Altartafeln mit dem Weltgericht, im Hospital zu Beaune in Burgund; endlich mehrere treffliche Tafeln im Museum zu Madrid. (Die Kreuzabnahme daselbst und eine kleinere in S. Pierre zu Löwen scheinen eher dem jüngeren Rogier zu gehören.)[2]

Johann Memling (früher irrig Hemling),[3] der Schüler des Rogier van Brügge, bezeichnet ein neues Entwickelungsmoment der flandrischen Schule. Mit einer reichen dichterischen Phantasie vereint er eine zarte Anmuth der Darstellung; seinen Gestalten wusste er sehr bald mehr Fülle in den Formen, mehr Grazie in den Bewegungen, als bis dahin üblich gewesen war, zu geben; sein Colorit entwickelte sich zu einer hohen Farbenpracht und zu einem zarten Schmelz des Vortrages; in dem landschaftlichen Theil seiner Gemälde (der bei den Eyck's noch das Gepräge eines mehr kindlichen Spieles hatte) erscheint zuerst eine

---

[1] Nach den Mittheilungen Waagen's („Nachträge" etc. im Kunstblatt 1847, No. 43) hiess dieser berühmteste Schüler der Van Eyck eigentlich Rogier van der Weyden, war schon 1436 Maler der Stadt Brüssel, und starb vor 1464. — Seinem gleichnamigen Sohn oder Verwandten werden wir unten begegnen. — Ueber diese beiden Rogier s. *Passavant*, in v. Quast's Zeitschrift, II, Nro. 1. — [2] Von einem kostbaren Flügelaltärchen der Eyck'schen Schule mit der Anbetung der Könige im Dom zu Ragusa berichtet *R. v. Eitelberger* im Jahrbuch der österr. Centr.-Commission. 1861. — [3] Ueber den Namen s. *Waagen*, im deutschen Kunstblatt, 1854, S. 177. — Ueber die Werke in Brügge *Kugler*, Kleine Schriften, II, S. 507.

bestimmte, gehaltene Totalwirkung. Seine Blüthe fällt in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (er starb 1495); die beiden Bilder, die unter seinen sämmtlichen bekannten Werken allein mit seinem Namen versehen sind, tragen zugleich das Datum des J. 1479. Sie befinden sich beide im Kapitelsaale des St. Johannis-Hospitals zu **Brügge**; das eine stellt eine Anbetung der Könige mit der Geburt Christi und der Darstellung im Tempel auf den Flügeln dar, und lässt noch, nicht ganz undeutlich, den Schüler des Rogier erkennen; das andere, die Vermählung der heil. Katharina, mit Scenen aus den Geschichten des Täufers und des Evan-



Geburt Christi, von Rogier van der Weyden. Nach dem Original im Berliner Museum.

gelisten Johannes auf den Flügeln, entfaltet dagegen bereits den ganzen Reichthum und die ganze Freiheit seines eigenthümlichen Talentes. Ein drittes Hauptwerk des Memling sind die Malereien an dem Reliquienkasten der h. Ursula (1489?) ebendaselbst; sie enthalten, als Hauptdarstellungen, eine Reihenfolge von Scenen aus der Geschichte der heiligen Ursula, in der feinsten, miniaturartigen Vollendung; mehrere kleinere ausgezeichnete Arbeiten ebenda. Ausserdem sind in Brügge von ihm

vorhanden: zwei Altarblätter in der Akademie, die Taufe Christi, und der h. Christoph zwischen andern Heiligen (das letztere vom Jahr 1484, minder bedeutend, doch wohl eigenhändig); das Martyrthum des h. Hippolyt in der S. Salvatorskirche. Zu S. Pierre in Löwen: das Martyrthum des hl. Erasmus; ein Portrait in der Akademie von Antwerpen. — In der Sammlung des Königs der Niederlande fanden sich von seiner



Vom Ursulakasten Hans Memling's in Brügge. Nach einer Photographie.

Hand: zwei Tafeln mit Scenen aus dem Leben des hl. Bertin, dem Reliquienkasten der h. Ursula vergleichbar, und zwei Bildnisse. In der Pinakothek von München: ein sehr vorzüglicher Christuskopf und eine kostbare Tafel mit der Darstellung der sieben Freuden Mariä, denen in der Galerie zu Turin eine andere mit den sieben Leiden Mariä entspricht. Im Dom zu Lübeck: ein bedeutendes Altarwerk (1491), innen die Passion, auf den Flügeln Heilige und den englischen Gruss enthaltend. In der k. k. Galerie zu Wien: eine von Gott Vater und Sohn

gekrönte Maria, zu beiden Seiten drei singende Engel. Im Museum von Florenz: eine Madonna zwischen zwei Engeln, und ein Doppelportrait. Zu Chiswick in England: eine Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren. Bei Hrn. Rogers in London ein männliches Bildniss, als Memlings eigenes Portrait geltend (1462), in der Moritzkapelle zu Nürnberg (dort Jan van Eyck genannt) das Bildniss des Cardinals von Bourbon. In der öffentlichen Sammlung zu Strassburg eine Verlobung der h. Katharina; im Louvre zu Paris zwei einzelne Tafeln mit Maria Magdalena und Johannes dem Täufer; bei Hrn. Gatteaux ebendort ein zierliches Bildchen im Styl des Ursulakastens, die Madonna mit dem Kinde und sechs Heilige darstellend; bei Graf Duchâtel, ebenfalls in Paris, eine der grössten und bedeutendsten Altartafeln des Meisters, die aus Spanien stammt: die Madonna auf einem Thron, in reicher gothischer Architektur, vor ihr der Stifter und seine Frau sammt den Kindern knieend und von dem heil. Jacobus und Stephanus empfohlen. — Neuerlich wird auch das berühmte Altarwerk der Marienkirche zu Danzig (1467), welches in kühner und grossartig poetischer Auffassung eine Darstellung des jüngsten Gerichtes enthält, mit Bestimmtheit Memling beigelegt.[1]

Wie mehrere der vorgenannten Gemälde ein miniaturartiges Gepräge tragen, so war Memling auch in der eigentlichen Miniaturmalerei höchst ausgezeichnet.[2] In diesem Betracht ist namentlich ein grosses Gebetbuch, das berühmte Brevier des Cardinals Grimani, bestehend aus 831 Blättern, in der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, anzuführen, dessen Malereien von ihm und seinen Schülern Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent ausgeführt wurden. Dieser Livin ist vermuthlich eine Person mit Livin de Witte und wahrscheinlich der Maler einer trefflichen Anbetung der Könige in der Pinakothek von München (als Johann van Eyck benannt), sowie eines zweiten, denselben Gegenstand vorstellenden Bildes bei H. Aders in London.[3]

Die holländische Malerei entwickelte sich unter unmittelbarem Einfluss der flandrischen Schule. Hier tritt Albert van Ouwater zu Haarlem als entschiedener Nachfolger des Joh. van Eyck auf, welchem er in einer Klage „über dem Leichnam Christi“ (k. k. Galerie zu Wien) an Lebendigkeit der Charaktere, Ausdruck und Vollendung kaum nachsteht, nur dass das Verhältniss seiner Gestalten mehr gestreckt, der Ton

[1] Siehe die Mittheilungen Passavant's im Kunstblatt 1847, Nro. 32, ff. — Früher schrieb man dieses Werk Michael Wohlgemuth, Johann van Eyck, Hugo van der Goes, A. van Onwater, u. A. zu. — [2] Ueber niederländische Miniaturen bes. Waagen, Kunstw. und Künstler, a. m. O. u. Kugler, Kleine Schriften, I, S. 55. 68. 90. II, 18. — [3] Für die gewirkten Tapeten waren die Niederlande damals die grosse Werkstatt. (S. bes. Laborde, les ducs de Bourgogne, seconde partie, Tome I, u. Jubinal, anciennes tapisseries, ein colorirtes Prachtwerk). Grosse Vorräthe davon werden noch im Hôtel de Cluny zu Paris, bei den Kathedralen von Rheims, Beauvais etc., im Berner Münster u. a. a. O. aufbewahrt. Weitaus das bedeutendste jedoch, wahre Meister- und Musterwerke altflandrischer Kunst, sind die Gewänder eines höchst kostbaren Prachtornates in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, die alles andere Derartige aus jener Zeit überragen.

der Carnation kühler ist. — Schüler des Albert war Gerhard van Haarlem, von dem sich zwei, wiederum höchst bedeutende Werke in der k. k. Galerie zu Wien befinden: die Klage über dem Leichnam Christi und die Geschichte der Ueberreste des Täufers Johannes. In der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart dürften ihm zwei alttestamentliche Rundbilder angehören. — Neben diesem ist ein dritter Holländer von verwandter Richtung, Dierick Stuerbout, gen. Dirck van Haarlem, (gegen 1390—1478) anzuführen, der, wie es scheint, lange Zeit in Löwen thätig war. Er ist durch grosse Glut und Tiefe der Farbengebung ausgezeichnet, ahmt indess häufig Memling nach und übertreibt, namentlich in seinen späteren Bildern, manchmal das Gestreckte in den Verhältnissen und die Eckigkeit der Bewegungen, hat auch in der Ausführung bisweilen etwas Schwerfälliges. Von ihm zwei Bilder, eine auf Kaiser Otto bezügliche Legende enthaltend (1468), früher in der Sammlung des Königs der Niederlande, und Augustus mit der Sibylle, bei H. Schöff Brentano zu Frankfurt a. M. Ferner die früher dem Justus von Gent zugeschriebenen vier zusammengehörigen Gemälde des Berliner Museums und der Münchener Pinakothek, dort das Passahmahl und Elias mit dem Engel, hier Melchisedek und die Mannalese, sowie von derselben Hand als fünftes die Auferstehung Christi in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Mit diesen Bildern stimmt die Marter des heil. Erasmus in S. Peter zu Löwen überein, während ebendort das Abendmahl eine merklich kühlere Farbenstimmung und minder scharfe Modellirung zeigt. Ausserdem ein vorzüglich schönes Bild des Meisters bei Sir Charles Eastlake in London.

Gleichzeitig macht sich in der holländischen Kunst eine bedeutende Neigung zu abenteuerlichen Phantastereien bemerklich. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Hieronymus Bosch oder Bos aus Herzogenbusch; eine Darstellung der Hölle von seiner Hand, im Berliner Museum, ist vielleicht das Tollste, was in solcher Art je gemalt worden. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in Spanien, acht Tafeln allein im Museum zu Madrid, darunter eine schöne Anbetung der Könige, offenbar aus seiner Jugendzeit, und noch durchaus maassvoll und anziehend.

Abweichend von dem Styl der flandrischen Schule, den jene Meister von Haarlem aufgenommen hatten, erscheint Cornelius Engelbrechtsen von Leyden (1468—1533). Er ist minder einfach in der Composition, im Kostüm öfters etwas phantastisch, im Nackten ziemlich mager; im Allgemeinen ist er nicht als ein Künstler von hoher Bedeutung zu bezeichnen. Sein Hauptwerk ist eine Kreuzigung Christi, mit dem Opfer Abrahams und dem Wunder der ehernen Schlange auf den Flügeln, im Stadthause zu Leyden. — Ungleich merkwürdiger ist der Schüler des Cornelius, Lucas von Leyden (1494—1533).[1] Voll Originalität in der Erfindung, wie in der zierlichen Ausführung seiner Gemälde, zeigt er sich einer höheren und würdigeren Auffassung gleichwohl weder gewachsen noch geneigt, wie denn auch seine Köpfe fast durchweg geradezu

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 84, A.

unschön und selbst gemein sind. Seine Darstellungen streifen durchweg an das sogenannte Genre, und häufig, namentlich in den Kupferstichen (deren man eine bedeutende Anzahl von seiner Hand besitzt), gehören sie demselben auch dem Inhalte nach an. Dabei macht sich jenes phantastische Element sehr bemerklich, das ihn insgemein zu allerhand bizarren, seltsamen oder spasshaften Vorstellungen treibt. Gemälde seiner Hand sind nicht häufig und nicht immer sicher beglaubigt. Wir nennen nur: ein Hausaltärchen mit der Anbetung der Könige (1517), früher in



Kupferstich von Lucas von Leyden.

der Galerie des Königs der Niederlande, im Einzelnen noch an Engelbrechtsen erinnernd; ebendaselbst zwei Altarflügel; ein grosses, doch ziemlich geschmackloses jüngstes Gericht ohne alle malerische Wirkung, im Stadthause zu Leyden; eine Madonna mit der heil. Magdalena und einem Donator, in der Pinakothek zu München (1522); die Geburt Christi (1530), und die beiden Einsiedler Paulus und Antonius, in der Gal. Lichtenstein zu Wien; das Bildniss des Kaisers Maximilian in der k. k. Galerie zu Wien; Mehreres im Museum zu Antwerpen; ein Eccehomo in der Kapelle des Palazzo Reale zu Venedig (? als A. Dürer benannt); die Anbetung der Könige, zu Corshamhouse in England; ein

Zahnarzt, im Devonshirehouse zu London; eine Spielgesellschaft, zu Wiltonhouse; ein Bildniss, in der Liverpool-Institution in England. — Einem etwas älteren Zeitgenossen, Jan Mostaert aus Harlem (1474—1555) schreibt man einen Altar in der Marienkirche zu Lübeck, eine Glorie und zwei Bildnisse in der Akademie von Antwerpen, und zwei Madonnenbildchen im Berliner Museum zu; — Werke, welche sich durch Lieblichkeit des Ausdruckes, weiche Modellirung und wohlausgebildete Landschaften auszeichnen.

Am Ende des 15. und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts (d. h. gleichzeitig mit den Arbeiten der letztgenannten holländischen Meister) zeigt sich eine neue Umwandlung des Strebens der flandrischen Schule; die Künstler, welche in diesem Betracht anzuführen sind, gehören zumeist Brabant an. Ihre Absicht ist auf eine grössere Kräftigung der Form, als bis dahin erreicht war, auf eine entschiedener ausgesprochene Charakteristik, auf eine grössere Tiefe und Energie des dramatischen Ausdruckes gerichtet. Dabei tritt aber auch bei ihnen eines Theils jene genre-artige Auffassung hervor, andern Theils lernen sie die Vorzüge der italienischen Kunst kennen und bestreben sich, ihre Gebilde nach dem Styl der letzteren, besonders nach dem Styl der römischen Schule oder nach Michelangelo, zu gestalten. Doch bleibt die italienische Auffassungsweise häufig im Widerspruch mit ihrer nationalen Richtung, und die Werke, die unter solchen Verhältnissen entstanden sind, haben mehr oder weniger etwas Frostiges für das Gefühl.

Zu diesen Künstlern gehören: Anton Claessens; von ihm (?) zwei Bilder in der Akademie von Brügge (1498), das Urtheil des Cambyses vorstellend und schon in dem Gegenstande (ein ungerechter Richter, dem die Haut abgezogen wird) charakteristisch für die abweichende Richtung der Zeit. — Rogier van der Weyde aus Brüssel; sein Hauptwerk eine Abnahme vom Kreuz, im Berliner Museum (1488) ist im Wesentlichen eine Wiederholung der Madrider Kreuzabnahme; derselbe Gegenstand in den Museen von Liverpool, Neapel und Schleissheim; das Fragment einer Kreuzigung im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Mehrere schöne Bildnisse in der Nat.-Galerie zu London. — Quintin Messys oder Matsys von Antwerpen (gest. 1529), einer der vorzüglichsten und eigenthümlichsten unter den niederländischen Meistern der Zeit, der indess in der Färbung meist blass, kraftlos und verblasen ist und weder im Ausdruck der Empfindung immer Maass zu halten, noch auch einem Hange nach genrehaften, selbst gemeinen und rohen Zügen zu widerstehen weiss. Belege dafür bietet in Menge sein Hauptwerk, eine Abnahme vom Kreuz, mit dem Martyrthum der beiden Johannes auf den Flügeln in der Akademie von Antwerpen, zum Theil durch ein sehr grossartiges Pathos ausgezeichnet, theils aber, namentlich in der Marter des Evangelisten Johannes, tief in's Grasse und abschreckend Hässliche sich verirrend; ebendaselbst die Köpfe Christi und der Maria, von grossartiger Schönheit und Milde. Aehnliche Köpfe sieht man von ihm

öfter, so in der Nationalgalerie zu London und in der Akademie zu Turin. (Eine dem Messys zugeschriebene Anbetung der Könige in S. Donato zu Genua ist von Mabuse oder einem ihm nahe stehenden Meister.) — Andere Bilder sprechen durch eine heiter unbefangene Auffassung des Lebens an; so ein grosses Altarblatt mit der Familie der heil. Jungfrau in der Peterskirche zu Löwen; eine Madonna im Berliner Museum; eine heil. Magdalena zu Corshamhouse in England. Die öffentliche Sammlung zu Stuttgart besitzt in einem dem Rogier van der Weyde zugeschriebenen Bilde der aus dem Bade steigenden Bathseba mit einer Zofe, welche ihr das Hemd umlegt, in lebensgrossen Figuren, ein frühes Werk des Quintin Messys von schlagender Aechtheit und von grossem Interesse für den Bildungsgang des Meisters, indem er sich einestheils noch eng an Memling und die ältere Schule von Brügge anschliesst, andrerseits aber schon deutlich den dem Messys eigenen Naturalismus, seine Formen, seine etwas gläserne Färbung verräth. Sodann werden ihm mehrere Genrebilder in lebensgrossen Halbfiguren zugeschrieben, wie namentlich das mehrfach wiederholte Bild der beiden Geizhälse, dessen angebliches Original zu Windsor-Castle in England. Während die meisten dieser Bilder jedoch von seinem Sohne Jan oder einem von 1521—58 blühenden gewissen Marinus herrühren, stammt das treffliche Bild eines Münzen wägenden Goldschmiedes im Louvre, mit dem Namen und der Jahrzahl 1514 bezeichnet, sicher von Quintin her. Ein Nachfolger des Quintin war sein Sohn Johann Messys, der sehr glatt, kalt, leer und manierirt erscheint. — Auch Jan Hemessen aus Antwerpen gehört hieher, der sich ebenfalls nach Quintin bildete, später aber seine grosse Fertigkeit zu Nachahmungen dieses Meisters, sowie Dürer's, Leonardo's u. a. missbrauchte. Bilder im Belvedere zu Wien. — Johann Mabuse (oder Joh. Gossaert, gest. 1532), in früheren Bildern, wie in einer Anbetung der Könige in Castle Howard in England, einer Kreuzigung im Berliner Museum, den Flügeln eines Altars mit Heiligen und Donatoren im Dom zu Lübeck, einem grossen anziehenden Bilde der Madonna mit dem Kinde, zwei Engeln, zwei Donatoren nnd einer grossen Anzahl von Heiligen, im Museum zu Rouen (dort van Eyck genannt), auch einer Anbetung der Könige (bisher unter dem Namen Holbein's) im Museum von Paris, ein ausgezeichneter Nachfolger der älteren flandrischen Schule; in späteren ein mehr manierirter Nachahmer des italienischen Styles. — Bernardin van Orley. Auch er in früheren Bildern, wie namentlich in der Klage über den Leichnam Christi (im Museum von Brüssel) nnd in einer h. Familie (zn Keddlestonhall in England), ein so tiefer als anmuthvoller Meister der nationalen Richtung. Später ein Schüler von Rafael und ein nicht unbedeutender Nachfolger von dessen Style; in solcher Art ein jüngstes Gericht in der Kirche St. Jacob zu Antwerpen, ein grosser Altarschrein in der Marienkirche zu Lübeck, einige treffliche Bilder in der Liverpool-Institution in England, u. a. m. — Johann van Schorel (1495—1562), ursprünglich Schüler des Mabuse, dann (nach 1520) in Rom weiter gebildet. Einige gute Gemälde in italienisch-niederländischer Weise: Madonna mit Heiligen und Donatoren, im Stadthause zu Utrecht; mehrere Bildnisse,

ebendaselbst; zwei Bildnisse in der k. k. Galerie zu Wien (1539); ein Bild, liebende Paare vorstellend, zu Corshamhouse in England. — Andre Künstler dieser Richtung sind: Michael Coxcie (Coxis), ebenfalls in der römischen Schule gebildet; Martin Hemskerk (M. van Veen); Lancelot Blondeel u. s. w. — Von dem letztgenannten rührt nach neuern Forschungen u. a. der Entwurf zu dem berühmten Prachtkamin im Hôtel de ville zu Brügge (1527) her.

Einige Niederländer dieser Zeit sind vornehmlich im Bildniss ausgezeichnet; so Anton Moro, Schüler Schorel's und Nachahmer Holbein's, (treffliche Bilder im Louvre, in Madrid, Wien, im Museum zu Berlin); Joas von Cleve; Nicolas Lucidel, genannt Neuchatel. — Bei einigen andern zeigt sich das Bestreben, die Landschaft als einen selbständigen Gegenstand für die künstlerische Darstellnng zu behandeln. In diesem Betracht sind zu nennen: Joachim Patenier, dessen Compositionen noch ziemlich phantastisch erscheinen (grosses Bild mit der Versuchung des heil. Antonius, im Museum zu Madrid) und Herri de Bles, in Italien Civetta genannt, der sich an Patenier anschliesst, in zierlicher Behandlung häufig spitz und mager wird und mit seinen effektvollen Beleuchtungen leicht in Härte verfällt.

Von den Glasgemälden der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind die in der Kathedrale S. Gudule zu Brüssel weniger durch das Figürliche als durch die geschmackvolle Pracht des Dekorativen im reichsten Styl der Renaissance ausgezeichnet.

§. 2. Die Malerei in Frankreich.

Den niederländischen Leistungen im Fache der Malerei schliessen wir zunächst die, zwar beachtenswerthen, doch nicht sonderlich umfassenden, auch nicht zu einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit durchgebildeten Erscheinungen an, welche Frankreich für die in Rede stehende Periode darbietet. Dies sind vornehmlich Miniaturmalereien.[1] Wie diese Kunstgattung in Frankreich am Schlusse der gothischen Periode geblüht hatte, so findet sie auch in der gegenwärtigen, vornehmlich jedoch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, bedeutende Theilnahme; die Bibliothek von Paris bietet dafür zahlreiche Beispiele dar. Auch in diesen Arbeiten ist, wie früher, ein verwandtschaftliches Verhältniss zu der niederländischen Kunst wahrzunehmen; indess unterscheidet man zwei Richtungen, von denen die eine mit grösserer Entschiedenheit zu der Weise der niederländischen Malerei neigt, die andre hiemit zugleich eine Aufnahme von Motiven der italienischen und zwar florentinischen Kunst verbindet und sich zu grosser Eleganz entwickelt. Der vorzüglichste

[1] Waagen, Kunstw. u. Künstler in Paris, S. 369, ff. Der wirklich französischen, d. h. nicht aus Flandern bezogenen Tafelmalereien sind wenige (Einiges im Hôtel de Cluny zu Paris; eine Madonna mit Engeln im Museum von Antwerpen etc.) Auch die Fresken kommen kaum in Betracht. (Geschichten der Kreuzerfindung in der Kathedrale von Alby, Gruppen musicirender Engel in feiner Aufnahme des niederländischen Typus, am Gewölbe der Kapelle des Hauses Jacques Coeur's zu Bourges etc.

Meister dieser zweiten Richtung ist Jean Fonquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Von ihm rühren der grössere Theil der Miniaturen einer französischen Uebersetzung des Josephus in der genannten Bibliothek (um 1488), sowie eine bedeutende Reihenfolge von Miniaturen im Besitz des Hrn. Georg Brentano zu Frankfurt a. M. her. Besonders die letztern sind von grossartigem Styl und verbinden eine feierliche Schönheit der Conception mit der höchsten Pracht und Sauberkeit der Ausführung.[1] Fouquet war auch Staffeleimaler; doch stimmt das ihm zugeschriebene Bild, den Schatzmeister König Karl's VII., Etienne Chevalier, mit seinem Schutzpatron, dem h. Stephanus, darstellend, ebenfalls im Besitze des Hrn. Brentano, nicht sonderlich mit jenen Miniaturen überein, weil er in den Tafelbildern sich mehr der italienischen Weise zuzuneigen scheint.[2] Nahe verwandt sind auch zwei als „altfranzösische Schule" bezeichnete Männerbildnisse im Louvre, darunter das des Königs Karl VII., die man daher füglich dem Fouquet zuschreiben darf. — Als einen wahrscheinlich unmittelbaren Schüler des Johann van Eyck betrachtet man René den Guten, Herzog von Anjou und Titularkönig von Neapel und Sicilien (1408—1480), von welchem im Hospital zu Villeneuve bei Avignon und in der Kathedrale zu Aix in der Provence[3] noch Altarbilder vorhanden sein sollen (?); ein früheres Bild, ehemals bei Hrn. Clérian in Aix, lässt noch einen italienischen Einfluss, etwa des Pisanello, erkennen. — Auch im Anfange des 16. Jahrhunderts erscheinen die vorgenannten Richtungen der französischen Miniaturmalerei in weiterer Anwendung; zugleich aber bildet sich in jener Richtung, welche mehr von der italienischen Auffassungsweise an sich hat, ein übertriebenes und absichtlich gesuchtes graziöses Element aus, welches fortan für die französische Kunst charakteristisch bleibt. In solcher Art erscheinen z. B. die Arbeiten des Miniaturmalers Godefroy (1519). — Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts erfolgt sodann eine entschiedenere und unmittelbare Einwirkung durch jene italienischen Künstler, welche nach Frankreich berufen waren. Eigenthümlich steht diesen der Portraitmaler François Clouet, gen. Janet, (um 1550) gegenüber, indem er sich, nicht ohne eine gewisse nationale Feinheit, mehr der Weise der vorgenannten niederländischen Portraitmaler, auch des H. Holbein anschliesst. Im Belvedere zu Wien mit dem Namen und der Jahrzahl 1563 bezeichnetes lebensgrosses Bildniss Karl's IX. von Frankreich. Ebendort ein feines, dem Holbein zugeschriebenes Brustbild der Johanna Seymour.

Von der spanischen Malerei des 15. Jahrhunderts können wir nur im Allgemeinen sagen, dass auch sie von dem flandrischen Realismus, und zwar sehr unmittelbar, berührt wurde. In besonders grossartiger Uebung erscheint, nach allem zu urtheilen, die Glasmalerei, getragen zuerst von nordischen Meistern, welchen bald einheimische nachfolgen. Die alterthümlichsten Fenstergemälde in der Kathedrale von Leon; dann

[1] Näheres siehe Kugler, Kl. Schriften, II, 351. — [2] Das Frankfurter Bild zeigt eine mehr als zufällige Uebereinstimmung im Styl der Zeichnung, im Ton der Färbung, in der Architektur und all ihren Einzelheiten mit den beglaubigten Bildern des Fra Carnevale, was auf ein Schulverhältniss oder wenigstens auf Nachahmung schliessen lässt. — O. M. — [3] d'Agincourt, Malerei, t. 166.

in der von Avila (seit 1497), in der von Toledo (hauptsächlich seit 1500), Sevilla (ebenso), Cuenca, Malaga (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), Segovia, Salamanca, Saragossa, Barcelona u. s. w. — In Portugal gilt als eine Art Collectivname der Maler Gran Vasco, über dessen Zeitalter und echten Werken noch völliges Dunkel schwebt. Wie es scheint, ist er den Ferraresen (Mazzolino etc.) eben so nahe verwandt als den Niederländern.

§. 3. Die deutschen Schulen der Malerei.

In Deutschland, wo die hohe Vollendung der Architektur des gothischen Styles ein längeres Festhalten an demselben Style auch in der bildenden Kunst zur Folge hatte, entwickelte sich die moderne Richtung zunächst unter niederländischem Einflusse.[1] Am Entschiedensten war dies der Fall in denjenigen Gegenden von Niederdeutschland, welche den niederländischen Gränzen besonders nahe lagen; hier bemerken wir sogar die ganze, in Rede stehende Periode hindurch eine mehr oder weniger bestimmte Abhängigkeit von der niederländischen Kunst. Gleichwohl begegnen wir im Einzelnen verschiedenen bedeutsamen und sehr achtbaren Leistungen, obschon es uns auch hier wiederum, wie früher, an der Kenntniss des Namens der Meister grossen Theils mangelt. So entwickelt sich zu Calcar eine besondre Schule, die sich mit Glück der flandrischen Darstellungsweise anschliesst. Vorzüglich bedeutend ist unter den Malern von Calcar ein Meister, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig, von dem in der dortigen Kirche eine Altartafel mit dem Tode der Maria herrührt, sodann der ebenfalls unbekannte Urheber der Malereien eines Altars (1481—1484) in der Ferberschen Kapelle der Marienkirche zu Danzig; ferner, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Johann von Calcar, welchem ausser mehrern andern Gemälden der Kirche zu Calcar vorzüglich die aus 20 oder 24 Feldern bestehenden Malereien des Hochaltars, Gestalten von höchst zartem und anmuthvollem Ausdruck und vollendeter Durchführung, beigelegt werden. Anderes in der Münchener Pinakothek (eine mater dolorosa), in der Kirche zu Rees, im Rathhause zu Wesel, am Altar der Reinholdskapelle in der Marienkirche zu Danzig (1516), etc. Rühren diese Werke wirklich von einem Künstler dieses Namens her, so darf derselbe nicht verwechselt werden mit dem jedenfalls beträchtlich jüngeren Johann Stephan von Calcar (geb. 1499, gest. 1546 zu Neapel), der sich in seinen meisterhaften Bildnissen Tizians Weise so vollkommen anzueignen wusste, dass seine Werke von denen des venezianischen Meisters sich kaum unterscheiden lassen (zwei solche im Belvedere zu Wien, ein herrliches Männerbildniss im Louvre zu Paris).

Sodann treten uns verschiedene ausgezeichnete Erscheinungen entgegen, die in Köln ihren Mittelpunkt finden.[2] Bei manchen Reminiscenzen an den Styl der älteren Kölner Schule (der Meister Wilhelm und

[1] Denkmäler der Kunst, T. 82. — [2] Umständlicher in den Kleinen Schriften, II, S. 301 ff. — Denkmäler der Kunst, T. 84, A.

Stephan) zeigt sich auch hier zunächst ein bestimmter Einfluss der flandrischen Schule. Namentlich ist in diesem Bezuge ein unbekannter Meister hervorzuheben, dessen Werke man irrthümlich dem (sehr untergeordneten) Kupferstecher Israel von Meckenen zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist eine aus acht Tafeln bestehende Darstellung der Passion Christi, in der Sammlung des verstorbenen Stadtrathes Lyversberg zu Köln, jetzt bei Hrn. Baumeister daselbst; dann sind, als Arbeiten derselben oder einer nahe verwandten Hand zu nennen: eine Abnahme vom Kreuz, im städtischen Museum zu Köln (1488); ein Paar Altarblätter in den Kirchen von Linz (1463) und von Sinzig; mehrere Bilder in der Pinakothek von München, in kölnischen Privatsammlungen (bei den HH. v. Geyr, Zanoli, Kerp) u. s. w. Andre Gemälde deuten auf eine zahlreiche Schule, die von diesem Meister ausgegangen war; ausser einer Reihe von Bildern im städtischen Museum etc. zu Köln sind hier besonders einige Altargemälde in der Stiftskirche zu Oberwesel (1503 bis 1506) als merkwürdige Ausflüsse dieser Richtung anzuführen. — Ein jüngerer Meister, um 1500, wird fälschlich identificirt mit Lucas von Leyden, unterscheidet sich jedoch von letzterem besonders durch eine weichere, der Kölner Schule von früher her eigene Behandlungsweise und eine zierlich manierirte Auffassung in der Weise des 15. Jahrhunderts. Die betreffenden Bilder sind: zwei Altartafeln mit mehreren stehenden Heiligen (St. Bartholomäus benannt) in der Pinakothek von München; eine dritte, ähnliche, im Museum von Mainz; eine Abnahme vom Kreuz im Museum von Paris, und zwei Bilder der ebengenannten Lyversberg-schen Sammlung, jetzt bei Hrn. Haan und Hrn. v. Geyr in Köln. Von verwandter Hand: eine heilige Nacht (1516) bei Hrn. Zanoli, und eine Krönung Mariä, bei Hrn. Merlo in Köln. — Die Bilder eines dritten, sehr liebenswürdigen und ausgezeichneten Meisters schliessen sich der Richtung der Brabanter Maler aus der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts an. Die früheren (fälschlich dem Joh. van Schorel beigemessen) lassen einen ziemlich entschiedenen Einfluss der niederländischen Kunst um 1500 erkennen: es sind: zwei Darstellungen des Todes der Maria, in der Pinakothek von München und im städtischen Museum zu Köln, und eine Grablegung, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Die späteren gehen von solcher Richtung zu einzelnen Motiven der italienischen Kunst über: ein Abendmahl und eine Klage über dem Leichnam Christi, im Museum von Paris (als Holbein benannt); von verwandter Hand: zwei kleinere Altarbilder im Museum zu Neapel, einiges in der k. k. Galerie zu Wien, und eine Anbetung der Könige, in der Galerie von Dresden (als Mabuse benannt).[1] — Als ein namhafter Meister der Kölner Schule ist endlich Bartholomäus de Bruyn anzuführen; auch er steht der Richtung der gleichzeitigen Niederländer parallel. Sein Hauptwerk sind

[1] Ich kann nicht umhin die Vermuthung auszusprechen, dass dieser unbekannte Kölner Meister kein andrer als Mabuse sei, mit dessen beglaubigten Werken diese Bilder eine ganz augenfällige Verwandtschaft haben. Dazu kommt noch der äussere Umstand, dass in Merlo's Mittheilungen und Nachrichten vom J. 1661 pag. 29 Anm. in Bezug auf die jetzt im Städel'schen Museum befindliche Grablegung sich die Angabe findet: „pictor dictus est MABVSHS". — O. M.

die Gemälde über dem Hochaltar der Kirche St. Victor zu Xanten (1536); andere im städtischen Museum und in der Haan'schen Sammlung zu Köln, im Museum von Berlin. Seine Bildnisse gelten gewöhnlich für Hans Holbein. — Minder bedeutend ist Johann von Mehlem u. A. — Weiter rheinaufwärts begegnen wir einem Frankfurter Maler Konrad Fyoll, dessen Werke (1461 bis 1476, im Städel'schen Institut, in der Münchener Pinakothek, u. a. O.) einen guten Nachfolger der flandrischen Weise erkennen lassen.

In Westphalen[1] zeigen sich ebenfalls vielfache Elemente der niederländischen Kunst, theils in reinerer Aufnahme, theils in besondrer Umgestaltung. In edelster Weise, durch einen schönen gothischen Nachklang gemässigt, zeigt sich dies bei dem Werke eines unbekannten Meisters, dem im J. 1465 gemalten Altar des Klosters Liesborn (bei Münster), dessen Bruchstücke aus der Sammlung des Regierungsrathes Krüger zu Minden neuerdings in die Nationalgalerie zu London übergegangen sind; die milde sinnige Anmuth spricht sich hier in ebenso zarter Färbung wie in edel durchgebildeten Formen auf's Glücklichste aus. Bei andern westphälischen Malern macht sich ein gewisses phantastisch leidenschaftliches Wesen geltend, das vornehmlich an jenen langgestreckten Gestalten, die mehrfach bei den niederländischen Meistern bemerkt wurden, und zugleich an überfüllten, dramatisch übertriebenen Compositionen sein Wohlgefallen findet. In dieser Richtung ist für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts namentlich ein Meister Jarenus von Soest hervorzuheben, dem dabei jedoch eine geistreiche Auffassung nicht abgesprochen werden darf. Sein Hauptwerk bilden die Tafeln eines Altares mit Scenen aus dem Leben Christi (auf dem Hauptbilde die Passion), im Berliner Museum. — Verwandter Richtung gehört Raphon von Eimbeck an; doch erscheinen bei diesem Künstler zugleich Elemente, die auf die mitteldeutsche (fränkische) Malerei deuten. Von ihm rühren her: eine Kreuzigung Christi, in der Universitätsbibliothek zu Göttingen (1506); ein zweites Bild desselben Gegenstandes, im Dome von Halberstadt (1508), und zwei Tafeln bei Hrn. Hausmann in Hannover. — Von verwandtem Styl sind die Bilder des Hauptaltars der Dominicanerkirche zu Dortmund (1521) und eine Kreuzigung im Berliner Museum, von Victor und Heinrich Dünwegge; von denselben auch eine Darstellung der Sippschaft Mariä im Museum zu Antwerpen. — Später blühte in Westphalen und zwar in Münster die Künstlerfamilie zum Ring; ihre Werke bilden wiederum den Uebergang zur italienischen Behandlungsweise. Die bedeutendsten Glieder dieser Familie sind Ludger zum Ring (sein Hauptwerk, vom Jahr 1538, im Besitz des westphälischen Kunstvereins zu Münster); und dessen Sohn Hermann zum Ring (Auferweckung des Lazarus im Dome von Münster).

---

[1] Vergl. mehrere Aufsätze von *C. Becker* im Kunstblatt, ferner *Hotho*, die Schule der van Eyck, und *W. Lübke*, Mittelalterliche Kunst in Westphalen. — Ueber Raphon s. *Kugler*, Kleine Schriften, I, S. 139 u. 485.

Nach Oberdeutschland[1] ward der Einfluss der niederländischen Schule ebenfalls hinübergetragen; hier jedoch (d. h. vornehmlich in Schwaben, im Elsass und in der Schweiz) verblieb man nicht in einer ähnlichen Abhängigkeit, vielmehr gab hier jener Einfluss nur die Anregung zur Entwickelung eigenthümlicher und selbständig gültiger Richtungen. Der gemeinsame Charakter der oberdeutschen Schulen besteht in dem ansprechenden Gleichmaass zwischen dem Streben nach schlicht realistischer Auffassung der Form und nach dem Ausdrucke einer gemüthlichen, in sich gesammelten Stimmung; ihre Werke haben vorherrschend das Gepräge eines klaren sittlichen Gefühles, in seinem Bezuge auf die Verhältnisse des Lebens. Sie gehen nicht mit gleicher Schärfe, wie die Bilder der Eyck'schen Schule, auf die Einzelheiten der Erscheinung ein, aber das künstlerische Streben verliert sich auch nicht in diesen Einzelheiten, indem mehr auf eine ruhige harmonische Gesammtwirkung gesehen wird. In der Behandlung herrscht zumeist ein weiches Element, in der Färbung ein zarter und lichter Ton vor. Von der einfachen Naturanschauung ausgehend, entwickeln sich die vorzüglichsten Meister oft zu einer hohen und liebenswürdigen Anmuth.

Für die unmittelbare Uebertragung flandrischer Behandlungsweise nach dem oberen Deutschland ist zunächst, obschon bereits der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig, ein besondrer Meister anzuführen: Friedrich Herlen, der sich in der Schule der Eycks, vermuthlich bei dem Rogier van Brügge, ausgebildet hatte. Er erscheint als ein tüchtiger Nachfolger des Eyck'schen Styles, indess nur in einem mehr handwerksmässigen Sinne. Seine Thätigkeit gehört Schwaben an. Zu Rothenburg an der Tauber malte er die Tafeln an dem Hochaltar der Kirche St. Jacob mit der Geschichte der Maria (1466), und eine Madonna mit der heil. Katharina, jetzt auf dem dortigen Rathhause. Früher und später arbeitete er auch in Nördlingen, wo in der Georgskirche mehrere Gemälde eines Altars (1462?) und ein Votivgemälde mit der Madonna und der Familie des Stifters (1488) von ihm herrühren. Im J. 1472 hatte er die Gemälde des Hochaltars für die Kirche des h. Blasius zu Bopfingen, noch früher vielleicht einen Altarschrein in S. Georg zu Dinkelsbühl gefertigt. Auch der Hochaltar im Dom von Meissen mit einer trefflichen Anbetung der Könige wird ihm zugeschrieben.

Von dem Sohne des Friedrich, dem Jesse Herlen, war u. a. im Jahr 1470 ein grosses Wandgemälde im Münster von Ulm, das jüngste Gericht vorstellend, über dem Triumphbogen des Chores gemalt worden; nachmals hat man dasselbe übertüncht. Neben diesem mag des Vorhandenseins noch verschiedener andrer Wandgemälde in Schwaben, aus früheren und späteren Jahren, gedacht werden, die, obgleich grössten

[1] Vergl. besonders Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben im Mittelalter, und das Sendschreiben von Grüneisen, im Kunstblatt, 1840, Nro. 96, 98. — Sodann Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, und Passavant, im Kunstblatt, 1846, Nro. 41—48. — Für die böhmische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts s. Passavant, in v. Quast's Zeitschrift, I, No. 6. und Wocel, in den Wiener „Mittheilungen" etc.

Theils stark übermalt und somit für die Beobachtung des künstlerischen Styles zumeist ohne Werth, dennoch die rüstige Verbreitung eines Kunstzweiges bezeugen, dem man, in Bezug auf die nordische Kunst, insgemein nur eine sehr untergeordnete Bedeutung zuschreibt. Dergleichen, in geringerem oder grösserem Umfange ausgeführt, finden sich in der Stiftskirche zu Göppingen (um 1449), in der Klosterkirche zu Lorch, in der alten Kirche des Dorfes Hohenstaufen, im Kreuzgange des Klosters von Denkendorf (nach 1462), in der Kirche von Weilheim (nach 1489, hier in bedeutender Anzahl und durch die Auswahl der Gegenstände, sowie durch das Allgemeine der Auffassung noch heute sehr beachtenswerth, namentlich eine grosse Darstellung des Rosenkranzes), und schliesslich in der Kapelle des ehemaligen Weikmannischen Hauses zu Ulm (aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts).

An Tafelmalereien oberdeutscher Kunst ist eine bedeutende Menge vorhanden, die uns einen näheren Einblick in die dort ausgebildeten Richtungen verstattet; auch fehlt es uns für diese Werke nicht an den Namen der vorzüglichsten Meister, welche die Hauptpunkte des künstlerischen Strebens bezeichnen. So erscheint in Schwaben schon ziemlich früh ein bedeutender Meister, Lucas Moser von Weil, von welchem die, zumeist auf die Legende der heil. Magdalena bezüglichen Malereien eines Altares zu Tiefenbronn (am Schwarzwalde, zwischen Calw und Pforzheim) herrühren; sie sind mit seinem Namen und der Jahrzahl 1431 bezeichnet. Die Bilder zeichnen sich durch hohe Anmuth, Zartheit und Milde aus; auch lassen sie, obgleich im entschieden oberdeutschen Gepräge, bereits eine Neigung zur Richtung der flandrischen Kunst, noch vor jener durch F. Herlen bewirkten näheren Vermittelung erkennen. — Ein dem L. Moser nahe verwandter Künstler ist Martin Schongauer oder Schön (gest. nach 1490). Auch er stammt wahrscheinlich aus Schwaben, und zwar aus einer in Ulm ansässigen Künstlerfamilie; auch auf seine Bildung waren vielleicht flandrische Einflüsse wirksam. Um die Mitte des Jahrhunderts erscheint er in Ulm thätig, später wandte er sich nach Colmar im Elsass, wo er gestorben ist. Seine Werke gingen häufig nach Italien, Spanien, Frankreich und England; über das, was in Deutschland von seiner Hand herrührt, hat man erst in jüngster Zeit einige kritische Forschungen begonnen.[1] Höchst bedeutend sind zunächst seine Kupferstiche, in welchem Fache der Kunst er als einer der ersten Meister von namhafter Wichtigkeit erscheint; dagegen ist die Zahl der ihm mit einiger Sicherheit beizulegenden Gemälde leider nur gering. Es spricht aus denselben ein ernster und edler Geist; man findet darin, bei grosser Tiefe des Ausdrucks, bereits die Entfaltung einer edleren, selbst zum Idealen gesteigerten Schönheit, während gleichzeitig jedoch das Gemeine und Unheilige gemein oder in phantastisch seltsamer Bildung

[1] Besonders Hr. v. Quandt, im Schorn'schen Kunstblatt, 1840, Nro. 76—79. Vgl. die Aufsätze von Gessert, ebendas, 1841, Nro. 7—14 und Nro. 15; — und Grüneisen, im Manuel, S. 62; Ulm's Kunstleben, S. 34. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II, S. 308 ff. — Passavant, im Kunstblatt 1846, a. a. O. (Von den Münchner Bildern erkennt derselbe bloss David's Triumph als echt an.)

dargestellt wird; Composition und dramatische Bewegung erscheinen höher entwickelt als bei den übrigen nordischen Zeitgenossen. Unter seinen Gemälden sind besonders diejenigen, die sich in Colmar vorfinden, von hoher Bedeutung; vor allen zwei Altarflügel im dortigen Museum, welche den englischen Gruss, S. Antonius und die Madonna das Christuskind anbetend darstellen; sodann ein, leider beträchtlich übermaltes Altarbild in der Münsterkirche (oder Stiftskirche St. Martin), eine Madonna im



Maria und Kind. Nach einem Kupferstich von Martin Schön.

Rosenhag. Andre Bilder, welche man zu Colmar dem Schongauer zuschreibt, wie namentlich eine Pietà und eine Reihenfolge von Gemälden aus der Leidensgeschichte im Museum, sind nur als Arbeiten von Nachfolgern seiner Richtung zu betrachten, mit Ausnahme von zweien, Kreuzabnahme und Grablegung, welche von der Hand des Meisters sein können. Schulwerke sind: in der Münsterkirche zu Thann eine Tafel mit vier Heiligen; in der Kapelle des Stiftes Adelhausen zu Freiburg im Br. ein Christuskopf; mehreres in der öffentl. Sammlung zu Basel. — In der Pinakothek von München werden ihm mehrere Gemälde (wohl sämmtlich ohne Grund) zugeschrieben. Dagegen wird ein kürzlich in die Nationalgalerie zu London gelangtes Bildchen mit dem Tode der Maria als ein

ächtes Werk des Meisters und als ein Juwel nordischer Kunst bezeichnet. Ausserdem sind in der Pinakothek, in der Galerie von Schleissheim, in der Moritzkapelle von Nürnberg noch zahlreiche Bilder (namentlich eine grosse Reihenfolge mit Familiengruppen aus der Verwandtschaft der Maria) vorhanden, die entschieden nur der Nachfolge des Meisters angehören, doch auch in solchem Betracht noch eine grosse und eigenthümliche Bedeutung haben. Eine streng kritische Fortsetzung der Untersuchungen über M. Schongauer und über seine Schule wird ohne Zweifel zu wichtigen Ergebnissen für die deutsche Kunstgeschichte führen.

Andere Künstler von mehr oder weniger selbständiger Bedeutung entwickelten sich unter den Einflüssen der vorgenannten Meister. Zu Augsburg beginnt um die Mitte des 15. Jahrhunderts mit Hans Holbein dem Grossvater[1] diejenige Kunstweise, welche durch seine Nachkommen ihre Vollendung erreichte: die eines anmuthigen, mit warmem, gesättigtem Colorit verbundenen Realismus (Bild in der dortigen Galerie). Bedeutender ist sein Sohn Hans Holbein der ältere, gegen den Schluss des 15. Jahrhunderts blühend. Seine Richtung dürfte mit der des Martin Schongauer zu vergleichen sein, auch hat er im Einzelnen eine liebenswürdige Milde, welche an die Bilder jenes Meisters erinnert; zugleich aber tritt das phantastische Element und die Neigung zu übertriebener Charakteristik bei ihm entschiedener hervor; auch ist die malerische Ausbildung bei ihm einen beträchtlichen Schritt weiter gefördert. Zahlreiche Bilder von ihm in den Galerien von Augsburg, Nürnberg, Frankfurt a. M., Schleissheim,[2] u. s. w.; einige späte Bilder in der öffentlichen Sammlung zu Basel sind schon ganz in der freiern Weise des 16. Jahrhunderts gemalt. — Dann eine namhafte Reihe von Malern, welche zu derselben Zeit in Ulm thätig waren: Jörg Stocker, Jakob Acker (unter mehreren Gliedern der Familie Acker), Lucas Knechtelmann (ebenfalls neben Andern seiner Familie). Bedeutender jedoch als diese war Bartholomäus Zeitblom (malte von 1468 bis 1514). Er erscheint der Richtung des M. Schongauer nahe verwandt, ohne zwar die idealere Schönheit des letzteren zu erstreben; er ist würdig und gemüthreich, doch im Ausdrucke einer mehr schlichten, verständig biederen Gesinnung; seine Compositionen sind einfach, die Köpfe seiner Gestalten in einem schönen, weichen Colorit durchgebildet. Die grösste Anzahl seiner Werke sieht man in der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart, eine Darstellung des von zwei Engeln gehaltenen Schweisstuches der Veronica im Museum zu Berlin, anderes bei Prof. Hassler in Ulm, ein frühes Bild (1468) zu St. Georg in Nördlingen, einzelnes in der Galerie von Augsburg, in der Pfarrkirche auf dem Heerberge bei Gaildorf, in der Klosterkirche zu Adelberg, u. s. w. Zahlreiche Werke lassen ausserdem die unmittelbare Einwirkung des Bartholomäus Zeitblom erkennen und deuten auf eine umfassende Schule, die von ihm ausgegangen. So zwei Tafeln von Peter Tagpreth aus Ravensburg

[1] Den Streit über dessen Dasein s. im Deutschen Kunstblatt 1855, S. 371. — [2] Wir wissen nicht anzugeben, wie vieles von den hier und im Folgenden genannten Werken sich noch dort befindet.

in der Abel'schen Sammlung (1485). Ungleich wichtiger sind die Gemälde des Hochaltares der Kirche von Blaubeuren und das Freskobild des Täufers an der Giebelwand derselben Kirche. — Nicht minder bedeutend war Hans Schühlein von Ulm. Bei einer grossen Innigkeit der Auffassung unterscheidet er sich von B. Zeitblom durch die lebhaftere Bewegung und Mannigfaltigkeit der Composition und, im Gegensatz zu dem warmen Colorit jenes Meisters, durch eine mehr energische und volle Durchbildung der Form. Sein Hauptwerk sind die Gemälde des



Gemälde von Barthol. Zeitblom. Nach dem Original im Berliner Museum.

Hochaltars zu Tiefenbronn (1468), Scenen der Geschichte Christi, heilige Gestalten und dergl. enthaltend. — Dem Hans Schühlein folgte ein trefflicher Künstler von Ulm, Martin Schaffner (thätig von 1499 bis 1539); ohne der schönen Wärme des Zeitblom'schen Colorits nachzustreben, bildete er die Form zu einer noch grösseren Freiheit und Fülle aus, so dass man bei ihm italienische Einwirkungen annehmen zu müssen glaubte; seine Auffassung ist entschiedener realistisch, als bei den älteren schwäbischen Meistern, aber reich an originellen und geistvollen Motiven. Unter seinen bedeutendsten Werken sind anzuführen: Darstellungen aus dem Leben Jesu zu Schleissheim (1515); die Tafeln des Altares im Chore des Münsters von Ulm (1521) und vornehmlich vier Tafeln aus der Geschichte der Maria, in der Pinakothek von München (1524). Anderes in der Moritzkapelle zu Nürnberg, in der k. k. Galerie zu Wien (das früheste Bild, 1499), beim Domherrn v. Hirscher zu Freiburg im Br. (sechs reizende weibliche Heilige auf einer Wiese) u. a. a. O.

Noch ein anderer schwäbischer Meister, Hans Baldung Grien von Gmünd (gest. 1552), schliesst sich den ebengenannten an. Er war besonders im Breisgau thätig. Hier findet sich, im Münster zu Freiburg, sein Hauptwerk, der aus vielen Tafeln bestehende Hochaltar (1516, auf der Haupttafel die Krönung der Maria). Andere Werke, wie z. B. die Bilder, welche das Berliner Museum von seiner Hand besitzt, stehen dieser grossartigen Arbeit nach; sie verrathen zugleich eine gewisse Neigung zu den Eigenthümlichkeiten der fränkischen Kunst.

Minder umfangreich und bedeutend ist die Thätigkeit, mit welcher Baiern[1] in dieser Zeit sich der allgemeinen künstlerischen Bewegung

[1] Vgl. E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, S. 250 ff.

anschliesst; doch fehlt es nicht an Spuren, welche auch hier die Einwirkung der flandrischen Schule bestätigen. Von einem begabten Nachfolger der Eyck'schen Richtung, Berthold Furtmayr, stammen die zahlreichen Miniaturen einer Handschrift mit Geschichten aus dem alten und neuen Testament und aus der Legende, 1468—72 ausgeführt, jetzt in der fürstlich Wallerstein'schen Bibliothek zu Mahingen bei Nördlingen. Grosse Innigkeit des Ausdrucks, sinnige Anmuth und glänzende Kraft der Färbung verbinden sich in diesen liebenswürdigen Werken mit den Typen der flandrischen Kunst. Von demselben Meister die Miniaturen eines 1481 für den Erzbischof von Salzburg geschriebenen Missales. — In anderen bairischen Malern kommt die neue Darstellungsweise mit mancherlei Anklängen an die Meister der benachbarten schwäbischen Schulen verwebt zur Erscheinung. Von grosser Kraft und Leidenschaftlichkeit der Darstellung ist ein Triptychon in der Galerie zu Schleissheim, mit den Darstellungen der Dreifaltigkeit, der Taufe Christi und der Krönung Mariä, von Hans von Olmendorf 1491 gemalt. Dagegen scheint Gabriel Mächselkircher in seinem ebendort befindlichen Altarwerk vom J. 1467, mit Kreuztragung und Kreuzigung, ein schwächerer Nachfolger Schongauer's. Noch geringer ist Ulrich Futerer, von welchem in derselben Galerie eine Kreuzigung; dagegen will man in zehn grossen Altartafeln der Peterskirche zu München einen dem Hans von Olmendorf nahe stehenden ebenfalls geringeren Maler vermuthen.

Ueber die gleichzeitige Malerei in Oesterreich fehlt es noch an genaueren Nachforschungen.[1] Der Meister Pfennig, von welchem sich im Belvedere zu Wien eine Kreuzigung vom J. 1449 befindet, zeigt in allgemeinerer Weise die Merkmale der flandrischen Schule. Aus demselben Jahre stammt ein Flügelaltar in der Spitalkirche zu Aussee bei Ischl, der die von den Aposteln und den Schaaren der frommen Frauen, Jungfrauen, Laien und Geistlichen verehrte Dreifaltigkeit darstellt. Hier ist in Charakteren, Farbenpracht und Durchbildung ein entschieden flandrischer Einfluss, aber verschmolzen mit einem selbständigen milden Schönheitssinn. Bedeutender und entwickelter erscheint ein Meister Michael Pacher von Bruncecken, welcher im Jahr 1481 den grossen Altar in der Kirche zu S. Wolfgang im Salzkammergute ausführte. Das Hauptstück stellt in reicher Holzschnitzerei eine Krönung der Jungfrau, nebst der Geburt Christi und der Kreuzigung dar, die Flügel zeigen Gemälde mit Scenen aus dem Leben Christi in freier Aufnahme der Eyck'schen Richtung, aber in besondrer phantasievoller Grossartigkeit der Auffassung. Von geringer Bedeutung ist ein aus der Spitalkirche zu Brixen stammendes, jetzt im Seminar zu Freising befindliches Altarwerk eines Malers derselben Familie, des Friedrich Pacher von Brunecken, vom Jahr 1483. Dagegen scheint ein ebenfalls aus Schnitzarbeit und Gemälden bestehendes Altarwerk der Kirche zu Hallstadt in Oberösterreich, inschriftlich von Leonhard Astl gefertigt, ein treffliches Werk vom Anfang des 16. Jahrhunderts. — Sodann

[1] Nachrichten an verschiedenen Stellen der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission" zu Wien. Vgl. auch E. Förster, a. a. O. S. 260 ff.

sieht man von einem Meister Rneland ans Wien acht Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Christi und seines Vorläufers, zu Klosterneuburg, von tiefer Empfindung, edlem Schönheitssinn und zarter lichter Farbenstimmung. Von ganz andrer Hand im Belvedere zu Wien (dort fälschlich dem Wohlgemnth zugeschrieben) ein grosses Altarwerk v. J. 1511, durch grossartigen Styl, hohen Sinn für Schönheit und ein leuchtendes, klares Colorit ausgezeichnet, dessen österreichischer Ursprung aber zweifelhaft erscheint. — Mehrere Bildtafeln auf Goldgrund in der Spitalkirche zu Znaym, Passionsscenen enthaltend, scheinen eine Nachwirkung der älteren böhmischen Malerschule zu bekunden; Wandgemälde in einem Gemache des Schlosses Blatna in Böhmen dagegen an die Weise Martin Schön's zu erinnern. Von hoher Bedeutung sind umfassende Wandgemälde an verschiedenen Orten der österreichischen Lande. Die wichtigsten darunter sind die höchst ausgedehnten, auch durch die Fülle ihres Inhaltes sehr merkwürdigen Malereien des Kreuzganges der Kirche zu Brixen, die aus verschiedenen Decennien des 15. Jahrhunderts herrühren, darunter mehrere inschriftlich von einem Meister Jakob Sunter (1472), dem man auch die nah verwandten, zum Theil geradezu übereinstimmenden der Kapelle in Schloss Brughiero zu Nonnberg in Tirol vom J. 1461 zuschreibt. — Andere Wandgemälde, 1490 von Hans Leuttner ausgeführt, Kreuztragung und Kreuzigung darstellend, in der Kirche zu Hallstadt, sollen an Wohlgemuth (?) erinnern. In Niederösterreich enthält die Kirche von St. Johann eigenthümliche Darstellungen der Dreifaltigkeit, der Taufe und des Messopfers, ebenfalls aus der Spätzeit des 15. Jahrh. U. s. w.

In ähnlicher Richtung und zum Theil unter unmittelbarem Einfluss der schwäbischen Malerei entwickelten sich, nach dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, einige ausgezeichnete künstlerische Erscheinungen in der Schweiz. Für das eben angedeutete verwandtschaftliche Verhältniss ist zunächst der Umstand nicht ohne Bedeutung, dass der ältere H. Holbein sich in der späteren Zeit seines Lebens von Augsburg nach Basel begeben hatte und dort thätig war; dann lassen sich Einflüsse der elsassischen Schule des M. Schongauer erkennen. Der erste Meister höheren Ranges, der in der Schweiz auftritt, ist Nicolaus Mannel, mit dem Zunamen Deutsch, von Bern (1484—1530).[1] Seine Richtung ist zunächst der des Schühlein und Schaffner zu vergleichen, doch fehlt es ihm nicht, wie jenen, an der tieferen Durchbildung des Colorits; auf seine frischere Entfaltung wirkte ein Aufenthalt in der venetianischen Schule (um 1511) günstig ein. Seine Darstellungen zeichnen sich durch eine eigne Leichtigkeit und Sicherheit aus, mehr noch durch den Reichthum der Ideen und durch eine kecke, bewegliche Laune, welche die phantastisch-humoristischen Elemente der Zeit auf eine freie, selbst grossartige Weise auszuprägen wusste. Die bedeutendsten Werke, die sich von seiner Hand erhalten haben, werden in der öffentlichen Sammlung von Basel aufbewahrt, namentlich drei grosse Temperabilder aus seiner früheren Zeit, sodann

[1] C. Grüneisen, Niclaus Manuel, Leben und Werke eines Malers und Dichters etc. im 16. Jahrhundert.

drei Oelbilder aus der Zeit seiner künstlerischen Reife: Lucretia und Bathseba (beide vom J. 1517, auf der Rückseite des letzteren Bildes die Umarmung des Todes mit einer Jungfrau), sowie das treffliche Gemälde der Enthauptung Johannis. An andern Orten sieht man Bildnisse; im Besitz der Familie Manuel zu Bern, u. a., eine grosse, mit keckem Humor gemalte Bauernhochzeit. Ein höchst umfassendes Werk des Manuel war ein grosser Todtentanz, auf eine Mauer des Dominikanerklosters zu Bern gemalt (zwischen 1514—1522); nach Abbruch der Mauer ist dasselbe nur in zwei kleinen Copien erhalten (hsg. in lithogr. Nachbildung). Eine freie und gewaltige Ironie der Erscheinungen des Lebens, der es gleichwohl nicht an besonnener künstlerischer Gemessenheit fehlt, spricht sich in den Compositionen dieses Werkes aus. Einzelnes darin enthält satyrische Anspielungen auf die kirchlichen Gebrechen der Zeit; in andern Arbeiten von Manuels Hand steigert sich diese Satyre zu grossartiger Poesie, wie namentlich in einer Handzeichnung (im Besitz des Herrn v. Grüneisen zu Stuttgart), welche die Auferstehung Christi und als Wächter des Grabes katholische Pfaffen und Nonnen, zum Theil in unziemlichen Geberden, vorstellt.

Auf Niclaus Manuel folgt Hans Holbein der jüngere[1] (1498 bis 1543), der Sohn jenes älteren Meisters desselben Namens, und zunächst von diesem in Augsburg, dann in Basel gebildet, in der späteren Zeit seines Lebens, von 1526 an, zumeist in England thätig. Holbein erreicht, wie wenige unter den Meistern der Malerei des Nordens, eine so vollendete künstlerische Durchbildung, in der Klarheit und Würde der Form sowohl, wie in der einfachen Schönheit des Colorits, dass er hierin mit den italienischen Zeitgenossen, namentlich mit den Meistern der Lombardei, auf gleicher Stufe steht. Es ist höchst wahrscheinlich, dass ein näherer Einfluss von dort aus seine Entwickelung wesentlich gefördert habe; doch ist er keinesweges als ein Nachfolger italienischer Richtungen zu bezeichnen. Vielmehr erscheint seine Auffassung durchweg deutsch, nur dass die realistische Sinnesweise, welche wie in der nordischen Kunst überhaupt, so auch bei ihm vorherrschend blieb, hier mit geläuterter Würde und mit einer unerschöpflichen geistigen Tiefe verbunden auftritt; seine Kenntniss des Menschen ist bei Weitem die vielseitigste und mit einer ebenso erstaunlichen Darstellungsgabe verbunden. Seine vorzüglichste Thätigkeit bestand (da ihn wie so viele Zeitgenossen die beginnende Reformation überraschte) im Fache der Portraitmalerei; Bildnisse seiner Hand sind in allen Galerien, in vorzüglichem Reichthum in den englischen Sammlungen, verbreitet. Man unterscheidet in diesen Arbeiten vornehmlich drei Stadien seiner Entwickelung: die früheren Bildnisse, bis zur Zeit um das Jahr 1528, entsprechen noch ziemlich bestimmt der Behandlungsweise der älteren oberdeutschen Malerei, indem sie mit etwas trockenem Vortrage einen klaren hellgelblichen Fleischton verbinden; (eine beträchtliche Anzahl, worunter zwei wunderbare weibliche Halbfiguren vom Jahr 1526, in der öffentlichen Sammlung zu Basel, das Familienbild ebendort und zwei Porträts im Louvre von 1527 u. 1528);

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 84.

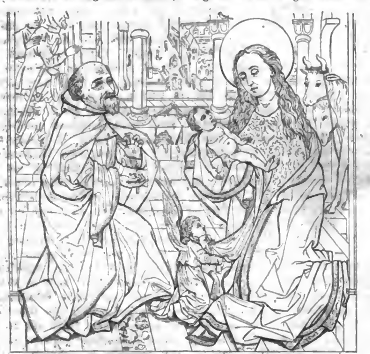
die folgenden, bis um 1532, zeichnen sich durch die feinste Durchbildung, grössere Freiheit der Bewegung und durch einen warm bräunlichen Fleischton aus; die spätern (beginnend mit dem herrlichen Kaufmannsportrait im Berliner Museum) nehmen, bei noch mehr entwickelter Freiheit, einen kühleren, vorherrschend röthlichen Ton an. Die historischen Compositionen Holbeins, wie die in der Barbers-Hall und im Bridewell-Hospital zu London, bestehen im Wesentlichen ebenfalls nur aus einer, zwar mit grossem Geschmack durchgeführten Zusammenstellung von Bildnissen. Als ein bedeutendes, eigentlich kirchliches Bild dürfte ausser einigen sehr frühen Gemälden in der Augsburger Galerie nur ein Altarwerk im Münster zu Freiburg im Breisgan, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige enthaltend, anzuführen sein; sodann die berühmte, in der Darstellung höchst vollendete, wenn auch in den Motiven ungleiche und in der gewaltigen Kraft der Färbung bis zur Härte gesteigerte Passion in acht Feldern, in der öffentlichen Sammlung zu Basel, und einiges Andere ebendaselbst; wie z. B.: Skizzen, Nachbildungen und einzelne abgenommene Ueberreste der Fresken antik politischen Inhaltes, womit Holbein das Rathhaus geschmückt hatte, sowie eine Menge von energischen und geistvollen Tuschzeichnungen, meist für Glasmaler. — Das Höchste des Familienandachtsbildes, was der nordische Geist erreichen konnte, ist in der Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer ausgedrückt, welche in zwei echten Exemplaren, demjenigen der Galerie von Dresden und dem von Darmstadt (im Besitz der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen) vorhanden ist. — Das vollkommenste Actbild der nordischen Kunst ist der todte Christus in der Sammlung zu Basel. — Als ein Werk endlich, in welchem sich die kühnste Poesie, obschon ganz im deutschen Charakter der Zeit ausspricht, sind die nach seinen Zeichnungen ausgeführten Holzschnitte des Todtentanzes zu nennen; hier erreichte der tragische Humor und die vernichtende Ironie, die solcher Darstellnng gebühren, eine Höhe, dass sie Alles überbieten, was in ähnlicher Weise je geleistet worden ist. Diese Holzschnitte, nachmals in einer grossen Menge von Nachbildungen verbreitet, erschienen zuerst zu Lyon, im Jahr 1538.

Als ein tüchtiger Nachfolger Holbein's im Fache der Portraitmalerei ist Christoph Amberger von Augsburg anzuführen, als ein geringerer Hans Asper von Zürich.

In wesentlich abweichender Richtung von den oberdeutschen Schulen tritt in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts die fränkische Schule, die ihren Hauptsitz in Nürnberg hat, auf. Ihr Streben geht vorzugsweise auf energische und mannigfaltige Charakteristik, und demgemäss auf scharfe, bestimmte Formenbezeichnung, im Gegensatz gegen den Ausdruck einer milderen Gemüthsstimmung und gegen die weichere Durchbildung des Colorits, die bei den oberdeutschen Meistern jener Zeit vorherrschen.

Der erste vorzüglich bedeutende Meister der fränkischen Schule ist

Michael Wohlgemuth (1434—1519).[1] Bei grossem Talent zeigt sich die Absicht, scharf und entschieden zu charakterisiren, in den Werken dieses Künstlers zumeist noch in auffälliger Einseitigkeit. Ohne sich einer eigentlich naiven Auffassung des Lebens hinzugeben, weiss er in denjenigen Gestalten, die eine idealere Bedeutung haben (namentlich in den Madonnen), die Grundzüge einer höheren Würde und einer, fast abstrakten Schönheit bisweilen glücklich auszudrücken, während er da, wo das Gemeine und Schlechte vorzustellen war, mit Absicht an karrikirter Hässlichkeit festhält. Man hat dies letztere zwar entschuldigt, sofern man in denjenigen Theilen seiner Werke, in denen solche Vorstellungen enthalten sind, vorzugsweise die Theilnahme der Gesellen nachwies; dennoch musste, auch vorausgesetzt, dass dies überall seine Richtigkeit habe, jedenfalls die Leitung, die künstlerische Bestimmung, das eigentliche Wesen des Werkes von ihm ausgegangen sein, somit seiner Eigenthümlichkeit das allgemeine und vorzüglich in die Augen fallende Ge-



Aus dem Zwickauer Altar von Michael Wohlgemuth.

präge verdanken. Als Hauptwerke seiner Hand sind anzuführen: Der Altar in der v. Haller'schen Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg (seit 1470), die Tafeln des Hauptaltares in der Marienkirche zu Zwickau (1479), ein Altar vom J. 1487, jetzt in die drei Gemäldesammlungen

[1] Vgl. v. Quandt, die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, etc.

von Nürnberg vertheilt, die Tafeln des grossen Altarwerkes in der Stadtkirche zu Schwabach (1506—1508); mehrere undatirte Werke zu Nürnberg: in der Moritzkapelle, in der Liebfrauenkirche, andere in der Kirche von Hersprnck bei Nürnberg, in der Kirche von Heilsbronn und in der Pinakothek von München, vermuthlich auch die Tafeln des Hochaltares in der Reglerkirche zu Erfurt; endlich ein Altarwerk mit dem Leben der h. Elisabeth, im Dom zu Kaschau. — Unter den Zeitgenossen des Wohlgemuth in Nürnberg ist vornehmlich, obschon als ein Künstler von mehr untergeordneter Bedeutung, der Maler Jacob Walch hervorzuheben.

Zu einer ungleich bedeutsameren Entfaltung ward die nürnbergische Malerei durch Michael Wohlgemuth's grossen Schüler, Albrecht Dürer (1471—1528),[1] emporgehoben. Dem rationellen Princip seines Meisters gesellte sich bei ihm zunächst ein ungemein klarer Blick für die Formen des Lebens und für die wechselnden, auch die leisesten Aeusserungen desselben zu. So führte er das Streben nach Charakteristik auf den sicheren Boden der Wirklichkeit zurück; und wenn bei ihm auf der einen Seite auch, statt jener idealen Bildungen des Wohlgemuth, solche erscheinen, die mehr dem gewöhnlichen Leben entnommen sind, so bleibt er auf der andern Seite doch vor absichtlicher Karrikatur und Unschönheit bewahrt. Eine höhere Läuterung der Form liegt nicht in seiner Absicht, wohl aber ist ihm ein Adel der Gesinnung, ein sittliches Bewusstsein eigen, das seinen Darstellungen dennoch ein so anziehendes wie würdevolles Gepräge aufdrückt. Seine Produktionskraft erscheint im höchsten Grade bedeutend; dem Reichthum der Ideen, die seinen Geist bewegen, entsprechen die mannigfaltigsten und stets neuen Anschauungen seiner Phantasie. Das poetische Moment der Darstellung ist bei ihm innig mit diesem phantastischen verschmolzen; manche unter seinen Arbeiten gehören zu den sinnigsten Erzeugnissen, welche die allgemeine phantastische Richtung der Zeit hervorgebracht hat; aber auch bei allen übrigen klingt dieselbe durch, obschon nicht immer zum Vortheil der Darstellung, wie z. B. gewisse besondere Manieren der Gewandung, sodann ein gewisser (der Glasmalerei verwandter) Schillerglanz in der Färbung hievon herzuleiten sein dürften. Im J. 1506, als seine künstlerische Kraft schon zu ihrer Blüthe entwickelt war, hielt er sich zu Venedig auf; doch scheint dieser Aufenthalt auf seinen Bildungsgang nicht unmittelbar eingewirkt zu haben; dagegen scheint eine Reise nach den Niederlanden, in der späteren Zeit seines Lebens (1520 und 21) ihm Aufschlüsse über manches Einseitige seiner Behandlung gegeben und ihn zu dem nicht erfolglosen Versuche, sich desselben zu entäussern, veranlasst zu haben. Ein grosser, oder vielmehr der bedeutendste Theil seiner Werke, besteht aus Holzschnitten, die nach seinen Zeichnungen gefertigt sind, und aus Kupferstichen, welche er eigenhändig gearbeitet hat; im Fache des Kupferstiches ist er einer der ersten Meister seiner Zeit.

Von seinen Arbeiten können hier nur einige der wichtigsten namhaft gemacht werden. Die frühesten bekannten Jugendwerke sind: In den

[1] Denkmäler der Kunst, T. 83. 84.

Uffizien zu Florenz das treffliche Bildniss seines Vaters, von feinster Modellirung und ungemeiner Wahrheit des Tones, bez. 1490; im Städel'schen Institut zu Frankfurt ein Bildniss desselben vom J. 1494 und das ausgezeichnete Brustbild eines Mädchens aus der Familie Fürleger (1497); ein Seitenstück zu demselben, das Bildniss der Katharina Fürlegerin, aus demselben Jahr, ist nach England verkauft worden. Im Landauer Brüderhause zu Nürnberg ein Bildchen, Herkules die stymphalischen Vögel tödtend, bezeichnet 1500. Im J. 1498 erschienen seine Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, die bereits den ganzen Reichthum und die volle Kraft seiner Phantasie erkennen lassen; sie gehören, dem Gegenstande angemessen, zu denjenigen Leistungen, in welchen das phantastische Element der Zeit in grossartigster Gestalt auftritt. Aus demselben Jahre ist sein eigenhändiges Portrait im Museum zu Madrid, (eine Kopie desselben in den Uffizien zu Florenz), vom J. 1500 ein zweites, vollendeteres Portrait (ebenfalls sein eigenes) in der Pinakothek von München. Als eins der ersten, bedeutsamer durchgeführten Gemälde ist die wunderbar vollendete Anbetung der Könige in der Tribuna der Uffizien zu Florenz vom J. 1504 zu nennen. Dieser schliesst sich an: ein leider nicht wohl erhaltenes Gemälde der Madonna mit Engeln, welche vielen Anbetenden Rosenkränze übergeben, vom J. 1506, im Stift Strahof zu Prag; wahrscheinlich fertigte Dürer dasselbe zu Venedig. Diesem folgt eine Reihe andrer ausgezeichneter Gemälde, von denen indess einige verloren sind: Adam und Eva (1507, im Pal. Pitti zu Florenz; das in der städtischen Sammlung zu Mainz vorhandene Bild ist eine spätere Kopie); die Marter der zehntausend Heiligen, in der k. k. Galerie zu Wien (1508); die Himmelfahrt Mariä (1509, untergegangen, jedoch in einer alten Kopie, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. erhalten); die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, in der k. k. Galerie zu Wien (1511); eine Madonna, ebendaselbst (1512); u. s. w. Unter einer nicht unbedeutenden Anzahl undatirter Gemälde mögen hier eine Grablegung in der Moritzkapelle zu Nürnberg, und eine Geburt Christi mit zwei ritterlichen Heiligen auf den Flügeln, in der Pinakothek zu München hervorgehoben werden. In die Zeit dieser Werke fallen sodann, neben vielen einzelnen Holzschnitten und Kupferstichen, verschiedene grosse Reihenfolgen solcher Druckblätter: drei im J. 1511 herausgegebene Folgen von Holzschnitten, das Leben der Maria, die sog. grosse und die kleine Passion, und eine in Kupfer gestochene Passion (1507—1513). Ferner drei an poetischem Gehalt und an künstlerischer Vollendung vorzüglich ausgezeichnete Kupferstiche: der Ritter mit Tod und Teufel (1513), die Melancholie (1514), und der h. Hieronymus in seinem Studierzimmer (1514), sowie verschiedene in Kupfer gestochene Madonnen und Apostel. Die Zahl 1515 tragen das kolossale Holzschnittwerk der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, und die geistreichen Federzeichnungen in dem Gebetbuche desselben Kaisers in der Hofbibliothek von München.

Im Jahr 1522 gab Dürer das Holzschnittwerk des Triumphwagens des Kaisers Maximilian heraus, in welchem man, zwar nicht im Einzelnen der Behandlung, wohl aber in der Gesammtfassung der Gestalten,

eine Neigung zu italienischer Darstellungsweise wahrnimmt. In diese spätere Zeit seines Lebens gehören ferner verschiedene, meisterhaft in Kupfer gestochene Bildnisse berühmter Zeitgenossen, auch einige gemalte Bildnisse, unter denen vornehmlich das eines Mannes, im Museum zu Madrid, bez. 1521, wahrscheinlich des Dürer befreundeten Lorenz Stark, Rentmeisters der „Frau Margaretha", und des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie Holzschuher zu Nürnberg (1526) von höchster Bedeutung sind. Endlich das Hauptwerk seines Lebens, zwei Tafeln mit den sogenannten vier Temperamenten, in der Pinakothek von München (1526); es sind vier Apostel, welche Dürer, im Gepräge der vier Temperamente und in grossartig erhabener Fassung der Gestalten, als die Hüter des göttlichen Wortes dargestellt hat, als Zeugniss und Denkmal des neuen Geistes der Zeit, dem er sich mit voller Innigkeit hingegeben hatte.

An Dürer schliesst sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an.[1] Sie strebten seinen Styl und seine sonstige Darstellungsweise sich anzueignen, nähern sich ihm auch nicht selten in einer gewissen einfachen Tüchtigkeit, während jedoch die Höhe und der Ernst der Gesinnung, sowie die eigenthümlich poetische Auffassung des Meisters bei ihnen grösstentheils vermisst werden. Die Mehrzahl dieser Künstler hat ebenfalls zahlreiche Kupferstiche und Holzschnitte geliefert. Unter ihnen sind namentlich hervorzuheben: Hans v. Kulmbach (eigentlich Hans Wagner, ursprünglich Schüler des Jakob Walch); Bilder von ihm in der Moritzkapelle, zu St. Sebald (1513), in der städtischen Galerie und auf der Burg zu Nürnberg, in der Katharinenkirche zu Zwickau (1518) u. a. a. O. — Hans Scheuffelin, ein handfertiger Meister, dessen Arbeiten nicht selten sind (Hauptwerk: der untere Altar in der Hauptkirche zu Nördlingen, 1521; sein schwacher Nachahmer: Sebastian Deig). — Heinrich Aldegrever, mehr nur durch Kupferstiche bekannt. — Bartholomäus und Hans Sebald Beham, beide zumeist ebenfalls durch ihre Kupferstiche bekannt. Von dem letzteren eine höchst zierlich und geistreich gemalte Tafel mit vier Scenen aus der Geschichte des David und den Bildnissen des Kardinals Albrecht von Brandenburg und des Künstlers, im Museum von Paris (1534); auch Miniaturmalereien in einem Gebetbuch auf der Bibliothek von Aschaffenburg. Hiebei mag ein andrer nürnbergischer Maler, der im Fache der Miniaturmalerei vorzüglich ausgezeichnet war, genannt werden: Nicolaus Glockendon, ausser einigen Blättern in dem ebengenannten Gebetbuch rühren von ihm die zahlreichen Miniaturen eines grossen Missale (1524) und eines zweiten Gebetbuches (1531), ebenfalls auf der Bibliothek von Aschaffenburg her. — Von einem nicht sehr bedeutenden Nachahmer Dürer's, Michael Schwarz aus Schwaben, ist der reiche und prachtvolle Hochaltar der Marienkirche zu Danzig (1511—1517). — Ferner Albrecht Altdorfer, der geistreichste unter Dürer's Schülern, derjenige, der das phantastische Element der Zeit zu einer romantischen Poesie auszuprägen wusste; so namentlich in

[1] Denkmäler der Kunst, T. 83.

seinem sehr interessanten Bilde der Alexanderschlacht, in der Pinakothek von München; anderes in Schleissheim, in der Moritzkapelle und in der städtischen Galerie zu Nürnberg, etc. (Nachahmer: Melchior Fesele, Georg Brew, Michael Ostendorfer). — Georg Pens, der aus Dürer's Schule in die italienische des Rafael überging, und sich die edlere Formenweise der letzteren aneignete, ohne das schlichte heimathliche Gefühl Preis zu geben; in diesem Betracht namentlich ausgezeichnet in den anmuthigen Kupferblättern zur Geschichte des Tobias. — Jakob Bink, ein Künstler von ähnlicher Richtung.

Hans Burgkmair von Augsburg, Sohn eines mit dem ältern Holbein kunstverwandten Thoman Burgkmair, mit Dürer nah befreundet, wusste eine gewisse alterthümliche Strenge nach der Weise des letzteren mit Geschick umzubilden und zeichnete sich dabei durch eine treffliche augsburgische Behandlungsweise und Färbung aus. Von ihm mannigfache Gemälde, in den Galerien von Nürnberg, München, Schleissheim, Augsburg. Sodann eine grosse Reihenfolge von Holzschnitten, unter denen namentlich die im Weisskunig und im Teurdank, zwar mit Beihülfe vieler andern Künstler gefertigt, anzuführen sind. — Matthias Grueneŵald von Aschaffenburg, Dürer's Nebenbuhler, erscheint an grossartiger Auffassung und breiter Behandlung den meisten seiner deutschen Zeitgenossen überlegen. Hauptwerke in der Münchner Pinakothek, in der S. Annenkirche zu Annaberg, in der Marienkirche zu Lübeck, in der Frauenkirche zu Halle (1529, mit Theilnahme des ältern Cranach), und das grosse, in Erfindung und malerischer Behandlung gleich ausgezeichnete Altarwerk im Museum zu Colmar. — Sein Schüler, Hans Grimmer, besonders in Bildnissen ausgezeichnet, entspricht in solchen Bildern mehr der späteren Richtung des 16. Jahrhunderts. —

Auf eine sehr umfassende Weise verbreitete sich die Richtung der fränkischen Schule nach Sachsen, und zwar durch Lucas Cranach (1472—1553).[1] Dieser Meister war in Franken (zu Cronach oder Cranach) geboren und hat dort ohne Zweifel seine erste Bildung erhalten, doch trat er bereits früh in die Dienste des kurfürstlich sächsischen Hofes. Im Aeusseren der Auffassung und Behandlung hat er viel Verwandtes mit Albrecht Dürer; auch ist ihm eine ähnliche, wenn schon nicht in gleichem Maasse ausgedehnte Produktionskraft eigen. Aber statt des Dürer'schen Ernstes und jener Energie und Tiefe des Gedankens herrscht bei ihm eine unbefangene, heiter spielende Naivetät vor; seine Bilder haben, mehr oder weniger, einen volksthümlichen, bänkelsängerischen Humor, so dass sie den Dichtungen seines Zeitgenossen Hans Sachs sehr entschieden zur Seite zu stellen sind; doch vermag auch er sich aus solcher Richtung sowohl zu einer zarteren Poesie, wie zu einer grossartigeren Darstellungsweise emporzuschwingen. Seine Gemälde sind in grosser Anzahl vorhanden; ebenso hat er Mannigfaches im Gebiete des Holzschnittes und Kupferstiches geliefert; seine selbständige Entwickelung scheint aber erst spät begonnen zu haben. — Sein frühestes bekanntes Werk ist das reizende, durch Zartheit, Naivetät und Farben-

[1] Denkmäler der Kunst, T. 84.

pracht ausgezeichnete Bildchen der h. Familie im Grünen, vom J. 1504, im Pal. Sciarra zu Rom. Ebenfalls zu den früheren Werken gehört die Darstellung der zehn Gebote auf dem Rathhause zu Wittenberg, (1516), welche bereits völlig seiner eben bezeichneten Richtung entspricht; so auch, obschon mit einer ernsteren Naivetät gefasst, die Gemälde des



St. Christoph. Nach einem Holzschnitt von Lucas Cranach.

Hauptaltares in der Stadtkirche zu Wittenberg. Diese stellen, wiederum ein Zeugniss für die neuen Zeitverhältnisse, diejenigen kirchlichen Handlungen dar, welche als eigentlich heilige von dem Protestantismus anerkannt waren: das Abendmahl, die Taufe, die Beichte und die Predigt (die dargestellten Geistlichen unter dem Bilde der vorzüglichsten Reformatoren). So verschiedene andere Altarwerke, im Dome von Meissen, in der Stadtkirche von Weimar, in der Pfarrkirche zu

Schneeberg (1539), u. s. w. Andre Bilder, besonders seine mehrfach vorhandenen Darstellungen Christi, der die Kinder segnet, zeichnen sich durch das anmuthige Gepräge einer kindlichen Unschuld aus. Mehrfach auch nimmt Cranach Gestalten der antiken Mythe zu seinem Gegenstande, die er, zum Theil wenigstens, mit gemüthlich neckischem Sinne in die Mährchen-Poesie seiner Heimath einführt; so ganz besonders in dem lieblichen Bildchen der Diana mit dem Apollo, im Berliner Museum. In noch andern Bildern endlich überlässt er sich ganz den Eingebungen seines volksthümlichen Humores, wie namentlich in der übermüthig lustigen Darstellung des Jugend-Brunnens, ebenfalls im Berliner Museum (1546).

An vielen Bildern von Cranach ist Gesellenhülfe vorauszusetzen; Vieles auch wurde, bis spät in das 16. Jahrhundert hinab, von seinen Nachfolgern in seinem Style gemalt. Doch fehlt es über die letzteren fast durchweg an bestimmten Nachweisen. Nur die Bilder seines Sohnes, Lucas Cranach des jüngeren (1515—1586), sind zum Theil näher bekannt (namentlich mehrere in der Stadtkirche zu Wittenberg, im Dom von Naumburg u. a. a. O.) Von andern, wie von Vischer, Matthias Krodel, Joachim Kreuter, Heinrich Königswieser, ist nur der Name anzuführen.

§. 4. Die Glasmalerei.

Die Kunst der Glasmalerei erfreute sich, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, in den nordischen Ländern, besonders in Deutschland und den Niederlanden, noch einer sehr umfassenden Anwendung; sie ward technisch in sehr bedeutendem Maasse vervollkommnet, so dass man, während die früheren Arbeiten dieser Art zumeist nur aus einfach colorirten Umrisszeichnungen bestanden, nunmehr zu einer höheren, eigentlich malerischen Durchbildung zu gelangen vermochte. Aber indem solcher Gestalt eine Kunstgattung, welche vorzugsweise dem Kreise der monumentalen Kunst des gothischen Styles angehört und durch denselben ursprünglich bedingt ist, ihre höhere Vollkommenheit erreichte, zeigt sich hier zugleich das realistische Element der späteren Zeit auf eine nm so auffälligere, nicht selten empfindliche Weise. Die Darstellungen werden mehr und mehr den allgemeinen Stylgesetzen der Architektur, mit welcher sie doch in unmittelbarer Verbindung stehen, entfremdet, sie werden auf eine willkürlichere Weise angeordnet, sie werden überhaupt, ähnlich den andern Werken der Malerei, als selbständige, für sich bestehende Bilder behandelt, wenn anch die Oekonomie der gegebenen Räume zu manchen dekorativen Zuthaten nöthigte. So erscheint denn auch die Glasmalerei dieser Zeit unter dem unmittelbaren Einflusse der übrigen Malerschulen, und nicht selten wird von den vorzüglichsten Meistern der letzteren berichtet, dass durch sie die Cartons oder Zeichnungen zu Fenstergemälden seien geliefert worden.

In Deutschland tritt diese Blüthe der Glasmalerei vornehmlich in der späteren Zeit des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts hervor. Bedeutendes und Mannigfaltiges wurde u. a. zu Nürnberg geleistet, wo

in den Fenstern der Sebaldus- und der Lorenzkirche noch vorzügliche Denkmale solcher Art vorhanden sind. Namentlich war hier in dieser Kunstgattung die Familie der Hirschvogel, und unter den Gliedern derselben besonders Veit Hirschvogel (1461—1525), ausgezeichnet; (von letzterem ein Fenster der Sebalduskirche). In der Lorenzkirche gilt das Volkamer'sche Fenster (um 1480) als eins der ersten Meisterwerke seiner Art.[1] — Andre vorzügliche Leistungen gehören Ulm an, wo sich im Chore und in der Besserer'schen Kapelle des Münsters schätzbare Glasmalereien vorfinden. Die bedeutendsten Meister, die an diesen gearbeitet, sind Cramer und Hans Wild (1480). — Gleichzeitig und später sind die im Chor des Münsters von Freiburg im Br. — Den höchsten Ruhm aber — wenn auch mehr durch ihre Wirkung als durch ihren künstlerischen Gehalt — haben die prachtvollen Glasmalereien, welche die Fenster im nördlichen Seitenschiff des Domes von Köln schmücken und deren Anfertigung in den Anfang des 16. Jahrhunderts (1509) fällt. Die schon oben (S. 157) als Werk des Domenico Livi genannten Lübecker Fenster, vielleicht die vorzüglichsten des 15. Jahrhunderts in Deutschland überhaupt, verdienen eine nochmalige Erwähnung an dieser Stelle, weil jene Benennung doch nicht völlig fest steht. — Von andern norddeutschen Glasgemälden werden diejenigen in der Kirche von Werben a. d. Elbe (Altmark) und in mehrern westphälischen Kirchen besonders gerühmt.

B. Sculptur.

Für die nordische Sculptur der gegenwärtigen Periode liegen uns nur Mittheilungen in Bezug auf Deutschland vor.[2] Auch diese sind (wie die über die frühere Zeit) nur von fragmentarischer Beschaffenheit; und obgleich wir durch sie einzelne Meister und einzelne Werke von charakteristischer Bedeutung kennen lernen, so können wir doch, für jetzt, die Entwickelungsverhältnisse und die etwa vorhanden gewesenen Wechselwirkungen keineswegs mit durchgehender Bestimmtheit nachweisen. Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass wir in der deutschen Sculptur dieser Periode, was die Auffassung und Behandlung anbetrifft, ähnliche Schulunterschiede wahrnehmen, wie in der Malerei. Nach dem gegenwärtigen Standpunkte unserer Kenntniss ist es indess für die Uebersicht vortheilhafter, wenn wir die letztere zunächst nicht nach den Schulen, sondern nach den einzelnen Gattungen der Sculptur ordnen; und zwar unterscheiden wir in diesem Bezuge: die selbständige Sculptur grösseren Maassstabes in Stein oder Holz, — die Sculptur in ihrer Verbindung mit der Malerei (oder in ihrer Abhängigkeit von der letzteren), — die Arbeit in Bronze, — die Schnitzkunst kleineren Maassstabes (vornehmlich als Bildnerei der Portraitmedaillons).

[1] Vergl. die Aufsätze über dasselbe im Schorn'schen Kunstbl. 1842, No. 10, No. 59 und No. 71. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 85. 86.

§. 1. Die selbständige Sculptur in Stein und Holz.

Die selbständige Sculptur in Stein oder Holz steht, ihrem Ursprunge nach, noch in einem gewissen Verhältniss zur Architektur; die hieher gehörigen Werke erscheinen mehrfach noch in architektonischer Fassung, einige von ihnen sogar in einer Weise, dass das Architektonische daran überwiegt. Die Architekturformen sind vorherrschend noch die des gothischen Styles, dennoch üben sie, in solchem Betracht, keinen Einfluss mehr auf den Styl des Bildwerkes aus. Wie sie selbst zumeist nur als eine spielende Dekoration behandelt werden, so erscheinen die mit ihnen verbundenen Sculpturen im Wesentlichen frei von jenem bestimmenden Gesetze der Architektur und in dem entschieden realistischen Gepräge der Zeit. (Einzelne zierliche und sinnreiche Dekorationsstücke mit Figuren, für welche wir keinen näheren stylistischen Anknüpfungspunkt angeben können, mögen gleich hier genannt werden: die Kanzel des Münsters zu Basel und die ungleich prachtvollere des Münsters zu Strassburg, beide vom J. 1486, die letztere nach Angabe des Baumeisters Hans Hammerer; diejenige des Domes zu Freiberg von der Gestalt einer tulpenförmigen Blume; die reiche Treppe im Thomaschor des Domes zu Constanz, der Orgelchor in S. Pantaleon zu Köln (mit Sculpturen im Styl des Meisters der Lyversberg'schen Passion), die Kanzel der Stiftskirche von St. Goar, u. a. m.).

Für die frühere Zeit des 15. Jahrhunderts sind, was das in Rede stehende Fach der Sculptur anbetrifft, bis jetzt nur wenige bedeutende Beispiele anzuführen. Höchst wichtig erscheinen unter diesen die Bildwerke der Kanzel in der Stephanskirche zu Wien, die angeblich im J. 1430, unter Leitung des Baumeisters H. Buchsbaum oder A. Pilgram, gefertigt wurde; die Bildnerarbeiten schreibt man dem Andre Grabner und Peter von Nürnberg zu; die daran enthaltenen Brustbilder der vier Kirchenlehrer sind von einer eigenthümlich grossartigen Schönheit. Am Fuss der Kanzel sieht man das Bildniss des leitenden Baumeisters; und dasselbe noch einmal, doch im vorgerückten Alter, am Fuss des Orgelchores.[1]

Einer der bedeutendsten und thätigsten Meister in etwas späterer Zeit, über dessen Werke uns zugleich eine mehr umfassende Kunde vorliegt, war Adam Kraft (gest. 1507).[2] Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Nürnberg an; er befolgt in seinen Werken das auf entschiedene Charakteristik und treue Lebenswahrheit gerichtete Streben der dortigen Schule, in jener Schärfe und Herbigkeit der Behandlung, die zu seiner Zeit auch in der nürnbergischen Malerei sichtbar wird. Doch war man schon geneigt, ihn als aus Ulm herstammend zu betrachten, auch ihm das grosse und kunstreiche, mit vielen Sculpturen geschmückte Tabernakel im Münster von Ulm, welches 1469 begonnen und zu einer Höhe von 90 Fuss emporgeführt ward, zuzuschreiben.[3] Dies Werk würde, wenn solche Vermuthung sich weiter begründen sollte, als die früheste

---

[1] Tsischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 21 u. 22. — [2] Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, Heft 1. — [3] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 28.

unter seinen bekannten Arbeiten betrachtet werden müssen. Seine Arbeiten in Nürnberg sind später; unter ihnen sind hervorzuheben: Die Reliefs der Passionsgeschichte, an den sieben, zu dem Johanniskirchhofe hinausführenden Stationen (1490); die grossen Darstellungen der Passion, am Aeusseren von St. Sebald, die reichste und bedeutsamste unter seinen Arbeiten, obwohl im Einzelnen etwas ungleich (1492); die Ausführung zur Kreuzigung, über einem Altare in S. Sebald (1496); das grosse, vierundsechzig Fuss hohe Tabernakel in St. Lorenz, dessen Fussgesimse von dem Meister und zweien seiner Gesellen[1] getragen werden und das in mehreren Darstellungen wiederum die Passionsgeschichte enthält (1496 bis 1500); ein meisterliches Relief über dem Thore der ehemaligen Frohnwaage, das Wägen von Waaren und die Entrichtung der Abgabe vorstellend (1497); ein Relief der Madonna mit Anbetenden, in der Liebfrauenkirche (1498); eine Krönung der Maria (zweifelhaft) ebendaselbst (1500); drei, minder bedeutende Darstellungen aus der Passion, im Chorumgange von St. Sebald (1501); eine Madonna mit Anbetenden, in der Aegidienkirche (1501); eine Darstellung der Verkündigung an dem Hause Nro. 1 neben St. Sebald (1504); und eine grosse, aus freien Statuen bestehende Gruppe der Grablegung, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe (1507). Ausserdem schreibt man dem A. Kraft noch fünf Tabernakel, von kleinerer Dimension, als die im Vorigen angeführten, zu: in der Hauptkirche von Schwabach (1505), in der Klosterkirche zu Heilsbronn, und in den Kirchen von Fürth, Kalckreuth und Kazwang (unfern von Nürnberg).

Als ein sehr bedeutender, etwas jüngerer Zeitgenosse des A. Kraft und als Künstler von verwandter Richtung ist Tilman Riemenschneider[2] von Würzburg zu nennen. Dieser fertigte (1499—1513) den Marmorsarkophag des Kaisers Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde, im Dome von Bamberg; auf dem Deckel des Monuments sieht man die Gestalten beider Heiligen, in ruhiger Lage, durch den Adel der Auffassung, wie durch die Bestimmtheit der Ausführung auf gleiche Weise ausgezeichnet; an den Seiten Scenen aus ihrer Legende. Von demselben Bildhauer rühren, im Dome von Würzburg, die meisterhaft und grandios behandelten Marmor-Monumente zweier Bischöfe, des R. von Scherenberg (gest. 1495) und des L. von Bibra (gest. 1521), und an den Strebepfeilern der dortigen Liebfrauenkirche die strengen und ernsten Statuen der Apostel u. s. w. her. — Ein anderer Meister derselben Gegend ist Loyen Hering von Eichstädt; er arbeitete (1518—1521) das Marmor-Denkmal des Bischofes Georg III. im Dome von Bamberg, und die Relieftafel über dem Grabe der Margaretha von Eltz (gest. 1519) in der Carmeliterkirche zu Boppard.

In Augsburg war damals Adolph Dowher thätig, welcher (vor 1522) für S. Anna zu Annaberg einen Altar, den Stammbaum Christi

[1] Ueber die Bildnissstatue des Meisters vergl. das Schorn'sche Kunstblatt, 1832, No. 33. — [2] Vergl. Kugler, Kleine Schriften II. S. 584 (von Becker's Monographie über Tilman Riemenschneider), und Kunstbl. 1850, S. 25 u. 309; und 1853, S. 255.

in Figuren von Kalkstein auf einem Grunde von rothem Marmor darstellend, verfertigte; eine sehr sorgfältige und zierliche, wenn auch etwas trockene Arbeit.

Andere Leistungen von nahe verwandter Richtung sehen wir, schon beträchtlich früher, in Thüringen. Doch fehlen uns hier die Namen der Bildhauer. In diesem Betracht sind einige Werke zu Erfurt zu nennen; zwei vom Jahre 1467, in der dortigen Severikirche: das Hautrelief des Erzengels Michael über einem Altare, eine treffliche Arbeit, und die Sculpturen des reichdekorirten Taufsteines; sodann eine kleine, mit grosser Feinheit und Reinheit gearbeitete Madonnenstatue, im Besitz des Domdechanten Würschmidt.[1]

Einen ähnlich frei entwickelten Styl hat ferner ein sehr bedeutsames Monument, das grosse marmorne Grabdenkmal Kaiser Friedrich's III., in St. Stephan zu Wien. Dasselbe wurde von dem Bildhauer Niclas Lerch aus Strassburg und unter seiner Leitung gefertigt (1467—1513). Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Kaisers ruht; an den Seiten sind, in figurenreichen Reliefs, die acht frommen Verbrüderungen, welche der Kaiser gestiftet hatte, dargestellt, ausserdem eine grosse Menge anderer, zum Theil mehr dekorativer Figuren. Der Sarkophag ist von einem Geländer umgeben, welches ganz durchbrochen und ebenfalls mit vielen Statuen geschmückt ist. Man zählt an dem Monument mehr als 240 Figuren. — Gleichzeitig mit demselben wurde der ebenfalls marmorne Taufstein von St. Stephan, mit den, durch geistreiche Behandlung ausgezeichneten Relieffiguren der Apostel, durch einen Meister Heinrich gefertigt (vollendet 1481). — Später (1523) ein grosses Hochrelief der Kreuztragung, aussen an der Kirche, in einer Nische am Chor; der Meister desselben heisst Conrad Vlauen. Die freiere Schönheit des Styles in der Gewandung scheint hier mehr auf ein verwandtschaftliches Verhältniss zur schwäbischen Kunst zu deuten.[2] Aus etwas späterer Zeit wird ein Relief in gebranntem Thon in St. Georg zu Wiener Neustadt besonders gerühmt. — Die geschnitzten Thürflügel an der Kapuzinerkirche zu Salzburg sind von einer ältern Kirche entlehnt und tragen das Datum 1470.

Ein sehr eigenthümlicher und höchst bedeutender Meister erscheint in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts in Schwaben, Jörg Syrlin der ältere von Ulm.[3] Ihm wird von Einigen das schon oben (bei A. Kraft) angeführte Tabernakel des Ulmer Münsters, auch der mit den Brustbildern von acht Heiligen versehene Taufstein desselben (1470) und ein Singepult (1458) im Besitz des dortigen Vereins für Kunst und Alterthum zugeschrieben. Als eine sichere Steinarbeit seiner Hand ist der sogenannte Fischkasten, der Marktbrunnen von Ulm (1482) anzuführen, aus dessen Mitte eine mit drei tüchtigen ritterlichen Statuen geschmückte

[1] Schorn, über altdeutsche Sculptur, etc. S. 15. — [2] Die Abbildungen bei Tsischka, der St. Stephansdom in Wien, T. 37—40, T. 24, T. 42, reichen nicht hin, um über die obengenannten Werke ein bestimmteres Urtheil, rücksichtlich ihrer Stylverhältnisse und ihrer künstlerischen Durchbildung, auszusprechen. Perger, der Dom zu St. Stephan in Wien. — [3] Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 29, f. S. 69, ff. — Vgl. Merz, im Kunstblatt, 1845, S. 378.

gothische Pyramide emporsteigt.[1] Sein vorzüglichstes Werk jedoch bilden die aus Holz geschnitzten grossen Chorstühle des Ulmer Münsters (1469 und 1474), die, ausser mit den mannigfaltigsten architektonischen Ornamenten, mit einer überaus grossen Anzahl von Brustbildern, heidnische Weisen und Dichter, altbiblische Lehrer, Apostel und männliche Heilige, Sibyllen, altbiblische Frauen und weibliche Heilige vorstellend, versehen sind. Diese Brustbilder sind ebenso durch lebenvolle Charakteristik, durch Schönheit und Anmuth, wie durch die Freiheit und Zierlichkeit der Arbeit im höchsten Grade ausgezeichnet. Nicht minder ausgezeichnet ist der kurz vorher (1468) entstandene Dreisitz am Ende des Chores (1468), dessen Rückseite als Laienaltar dient. Dagegen stehen die Chorstühle in St. Stephan zu Wien, die man ihm hat zuschreiben wollen,[2] tief unter dem trefflichen Meister. — Einen tüchtigen Nachfolger fand er an seinem Sohne Jörg Syrlin dem jüngeren, der das Chorgestühl im Kloster Blaubeuren (1496), den glänzenden Kanzeldeckel im Münster von Ulm (1510), die Chorstühle in der Kirche zu Geisslingen (1512), u. a. m., vielleicht auch die Passion in sieben Reliefs am Portal der Kirche zu Oberdisehingen fertigte. — Auf die Schule der Syrlin deuten sodann noch viele andere treffliche Chorstühle, die sich in verschiedenen schwäbischen Orten vorfinden. Als ein namhafter Meister ist ihnen Heinrich Schickhart von Singen beizufügen, der das Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche von Herrenberg (1517) fertigte. Auch ein lebensgrosses Reliefbildniss im Schlosse zu Urach wird ihm zugeschrieben. —

Ein andrer in derselben Gattung der Sculptur ausgezeichneter Künstler, ein Zeitgenoss des älteren Syrlin, ist Simon Haider von Constanz. Von ihm rührt, im Dome von Constanz, das Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportales, Scenen der Passionsgeschichte enthaltend, her (1470).[3] — Am Münster zu Bern sind die reichen Steinsculpturen des Hauptportals von Nicol. Künz.

Mehr der Masse als des Styles wegen erwähnen wir die hundert Reliefs an den Brüstungen der Emporen in S. Anna zu Annaberg, 1522 vollendet von Theophilus Ehrenfried und seinen Gehülfen Jakob Hellwig und Franz von Magdeburg, biblische Geschichten und die Lebensalter darstellend; das Ganze von tüchtiger Behandlung, zum Theil nach Motiven A. Dürer's. Verwandte Behandlung zeigt sich an den Sculpturen der Thür zur alten Sakristei ebendaselbst; dagegen sind diejenigen der sogen. goldenen Pforte (1502—1512?) in der Erfindung besser und selbst grossartig, in der Ausführung sorgfältiger zu nennen.

In einer Kapelle am Kreuzgang des Domes von Augsburg befindet sich ein Altar mit Reliefs aus dem Leben der Maria (1540), welcher zu den besten Werken dieser Zeit gehört. Ebenfalls gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mag ein sehr schönes, an Holbein'sche Auffassung erinnerndes Hochrelief der Krönung Mariä, an der Hauptkirche zu Lands-

---

[1] Thrän, Denkm. altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur in Schwaben. — [2] Tsischka, a. a. O., T. 25—33. — [3] Denkm. deutsch. Bauk. am Oberrhein, T. I, 3. — Waagen, im Kunstblatt 1848, No. 62.

hut entstanden sein. Eine der vorzüglichsten Grabplatten des 15. Jahrhunderts ist die Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche von München, unter dem barocken Ueberbau.

Von den Steinsculpturen der Rheingegenden[1] erwähnen wir den energisch gearbeiteten Grabstein des Erzbischofs Diether von Isenburg (1482) und das ungemein edle und grandios einfache Denkmal des Domherrn Albert von Sachsen (1484), im Dom zu Mainz; von den Denkmälern aus der frühern Zeit des 16. Jahrhunderts ebendaselbst ist dasjenige des Erzbischofs Berthold von Henneberg (1504) vor allen durch schönen Ausdruck und feine, wenn auch etwas conventionelle Behandlung ausgezeichnet; ähnlich diejenigen der Erzbischöfe Jakob von Liebenstein (1508), und Uriel von Gemmingen (1514). Sodann der grossartige Grabstein des Erzbischofes Jakob von Syrk (gegen 1500), in der Liebfrauenkirche zu Trier; minder bedeutend eine Grablegung in einer Nische ebendaselbst. Sowohl der geschmackvollen und reichen Renaissance-Einfassung als der lebensvollen, wenn auch bereits etwas manierirten Behandlung des Figürlichen wegen sind ferner die Epitaphien der Erzbischöfe Richard von Greifenklau (1525—1527) und Johann von Metzenhausen (gest. 1540) im Dom von Trier zu erwähnen. Früh und noch fast dem gothischen Styl angehörend: der Grabstein Ruprechts von der Pfalz (gest. 1410) in der h. Geistkirche zu Heidelberg. — Eines der edelsten deutschen Werke des 16. Jahrhunderts ist das Grabmal des Johann von Eltz und seiner Gemahlin (1548) in der Carmeliterkirche zu Boppard. In einer reichen und eleganten Renaissance-Architektur enthält dasselbe verschiedene Reliefdarstellungen, deren bedeutsamste und vorzüglich ergreifende die Taufe Christi ist; unter derselben halten zwei höchst anmuthvolle Engelknaben eine Schale mit dem Haupte des Täufers. Von derselben oder einer verwandten Hand ist ein zartes und treffliches Votivrelief (Madonna mit Engeln und Donator) vom J. 1523 in der Stiftskirche zu Oberwesel; ebendaselbst die sehr individuelle und lebensvolle Grabstatue des Canonicus Lutern (1515). Eine Anzahl ausgezeichneter Grabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts finden sich in der Kirche zu Wertheim. — Eine aus freien Statuen bestehende Gruppe des Gekreuzigten mit den Seinigen und den beiden Schächern, auf dem Kirchof des Domes zu Frankfurt a. M. (1509) ist ebenfalls von guter und würdiger Behandlung. — Im Dom von Worms und der anstossenden Nikolaikapelle das schöne Relief mit drei heiligen Frauen und mehrere grosse Nischen mit heiligen Scenen in Relief, Arbeiten einer ehrenwerthen Lokalschule, welche zwischen Adam Kraft und Veit Stoss etwa die Mitte hält. — Ein merkwürdiges Prachtstück dieser Zeit ist der ehemalige Lettner, jetzige Orgelbühne der Kapitolskirche zu Köln, mit dem Datum 1523; der Name des Verfertigers, Roland, ist nicht mehr zu finden. In einer prachtvoll barocken Renaissanceeinfassung, in Nischen mit Baldachinen, finden sich biblische Reliefs, Medaillons mit

[1] Ueber rheinische Sculpturen s. Kugler, Kleine Schriften II, 266 u. ff., 346 u. f., 736. — Ueber westphälische Sculpturen vgl. Lübke, a. a. O.

Wappen und zweiundzwanzig Statuetten vertheilt, von einem Style, welcher den besten gleichzeitigen kölnischen Gemälden entspricht, doch schon mit einzelnen modernen Anklängen.

Schliesslich nennen wir hier die hauptsächlich durch wohlstylisirte, zum Theil satyrische Thierfiguren, Ornamente u. dgl. bedeutenden Chorstühle[1] der Münster von Emmerich (1487), Xanten, Calcar, Basel u. s. w. — Auch im Figürlichen sehr werthvoll sind diejenigen in S. Gertrude zu Löwen, die schönsten Belgiens.

§. 2. Die Holzsculptur in Verbindung mit der Malerei.

Ungleich umfassender, als im Bereich eines solchen selbständigen Schaffens, tritt uns die deutsche Sculptur an denjenigen Werken entgegen, die sie in unmittelbarer Verbindung oder in einem anderweitig näheren Verhältniss mit der Malerei hervorgebracht hat. Dies sind vornehmlich die grossen Altarwerke, deren Inneres in der Regel mit bemalter und vergoldeter Sculptur (in Holz geschnitzt) ausgefüllt ist, während das Aeussere durch wirkliche Gemälde, nicht selten auf mehrfach übereinander zu klappenden Flügeln, gebildet wird. Ueber die allgemeine Einrichtung und ästhetische Bedeutung derselben ist bereits früher, bei den Arbeiten der gothischen Periode, wo sie zuerst auftreten, die Rede gewesen;[2] in der gegenwärtigen Periode kommen sie noch bei weitem häufiger vor als früher, und es gehören die Fälle, in denen der Altarschmuck nur aus Gemälden besteht, fast zu den Ausnahmen; ein sehr grosser Theil der im Vorigen betrachteten deutschen Malereien findet sich in der That an solchen durch beide Künste gemeinschaftlich hervorgebrachten Werken. Die ganze Beschaffenheit derselben bringt es mit sich, dass bei der Behandlung der Sculpturen plastische und malerische Pincipien auf eine mehr oder weniger gleichmässige Weise zur Anwendung kamen; natürlich herrscht aber bei den grösseren Statuen, die in der Regel den Mittelschrein des Gesammtwerkes ausfüllen, mehr das plastische Princip, bei den dramatisch durchgebildeten Darstellungen dagegen, die zumeist in den Seitenschreinen enthalten sind, mehr das malerische Princip vor; letzteres in einer Weise, dass sie insgemein als Hochreliefs mit freistehenden Statuen im Vorgrunde erscheinen. Auch bringt es die unmittelbare Theilnahme der Malerei an diesen Werken mit sich, dass sich in ihnen die Charaktere der verschiedenen Malerschulen ziemlich deutlich wiederspiegeln. Zum Theil können wir sogar mit Entschiedenheit annehmen, dass der Maler, von dem die Flügelbilder des Werkes herrühren, die Leitung des Ganzen hatte und die Sculpturen nach seinem Entwurf schnitzen liess, wenn er nicht vielleicht selbst Hand an das Werk legte; ein solches Verhältniss würde uns auch den auffälligen Umstand erklären, dass uns hier wiederum nur äusserst wenige Künstlernamen begegnen. Dennoch können wir dies nicht als allgemeine Regel annehmen. Schon in der Sache selbst, dass die an den Haupt-

[1] E. aus'm Weerth, a. a. O. giebt zahlreiche Beispiele. — [2] Waagen, Deutschland, I, S. 30, ff.

stellen des Werkes befindlichen Stücke durch untergeordnete Hülfsarbeiter ausgeführt wurden, liegt ein Missverhältniss, das wohl in einzelnen Fällen statt haben, doch schwerlich allgemein vorherrschen konnte; dann finden wir in der That sehr viele Werke, bei denen die Sculpturen von ungleich höherem Kunstwerth sind, als die Gemälde, so dass wir hier nicht minder deutlich in den Malern die Gehülfen erkennen. — An einigen Altarwerken endlich sind die Sculpturen ohne Bemalung und ohne anderweitige Zusammenstellung mit Gemälden ausgeführt. Wir reihen dieselben gleichwohl den oben besprochenen Arbeiten an, da sie für dieselben Zwecke gearbeitet sind und da auch in ihnen das malerische Princip der Anordnung ziemlich entschieden bemerklich wird.

Die früheren Altarsculpturen von Bedeutung,[1] die der in Rede stehenden Periode angehören, finden wir (soweit unsre bisherigen Kenntnisse reichen) in Oberdeutschland, vornehmlich in Schwaben. Sie entsprechen im Wesentlichen den besonderen Eigenthümlichkeiten der schwäbischen Malerschule, wie sich diese, unter mehr oder minder bestimmtem Einflusse der flandrischen Schule, ausgebildet hatte. Als namhafte Sculpturen sind hier hervorzuheben: Die an dem Altar des Lucas Moser zu Tiefenbronn (1431), die h. Magdalena vorstellend, die von Engeln emporgetragen wird. — Die Sculpturen an dem von H. Schülein gemalten Altar, ebendaselbst (1468), Abnahme vom Kreuz, der Leichnam Christi im Schoosse der Maria und verschiedene Heilige. — Die Sculpturen am Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. Tauber, dessen Flügel durch F. Herlen gemalt wurden (1466); sie stellen den Gekreuzigten und sechs Heilige, darüber, in einem geschnitzten Baldachin, den Ecce homo dar; an künstlerischem Verdienst sind sie den Gemälden Herlen's beträchtlich überlegen und gehören sogar, was den Geist der Erfindung, die charaktervolle und edle Haltung der Gestalten, die correcte und grossartige Behandlung der Formen, die einfache Schönheit der Gewandung anbetrifft, zu dem Allertrefflichsten, was überhaupt die deutsche Kunst hervorgebracht hat. (An dem Altar des Herlen zu Böpfingen, in der St. Blasiuskirche, steht umgekehrt das Schnitzwerk den Gemälden nach). Der Altar des h. Blutes, in derselben Kirche zu Rothenburg, 1478 gestiftet, mit unbemaltem Schnitzwerk (in der Mitte das Abendmahl, auf den Flügeln Christi Einzug in Jerusalem und Leiden am Oelberg) erinnert mehr an die Weise Schongauer's. Ein trefflicher Altar in der Spitalkirche ebendaselbst, in der Mitte die Krönung Mariä, ebenfalls unbemalt enthaltend, wird irrig Veit Stoss zugeschrieben, zeigt aber mehr eine dem Holbein verwandte Richtung. Die Sculpturen des Choraltares in der Georgskirche von Nördlingen (der Gekreuzigte zwischen Heiligen), vom J. 1462, und das Sacramenthäuschen ebenda, 1511—1525 von dem Baumeister Stephan Weyrer und dem Bildhauer Ulrich Creitz gefertigt, sind ebenfalls tüchtige Arbeiten. — Die Gruppe der Grablegung Christi in der Michaeliskirche zu Hall, an Trefflichkeit dem

[1] Vergl. Schorn, zur Gesch. der Bildschnitzerei in Deutschland, Kunstblatt, 1836, No. 2, f. — Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 61, ff. — Grüneisen's Sendschreiben, Kunstblatt, 1840, No. 96, f.



Rothenburger Hochaltar nahe stehend; so auch das Schnitzwerk in dem Hochaltare der Klosterkirche von Blanbeuren, (dessen Gemälde der Schule Zeitblom's angehören und dessen dekorative Theile vielleicht an Reichthum, Adel und Schwung unerreicht sind), Madonna mit Heiligen und den Scenen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige; — manche andere Sculpturen, welche sich in dem neuen Museum zu Berlin, in den Sammlungen des H. v. Hirscher zu Freiburg und des Prof. Dusch zu Ehingen an der Donau befinden. — Als ein späteres, ebenfalls nicht unbedeutendes Werk oberdeutscher Sculptur ist der Bildschrein im Chore des Münsters von Ulm, die Madonna zwischen vier Heiligen vorstellend, dessen Flügel mit M. Schaffner's Gemälden geschmückt sind, zu nennen (1521); für den Verfertiger des Schnitzwerkes hält man Daniel Mouch von Ulm. Ferner dürfte, als derselben Kunstrichtung angehörig, noch der grosse Hochaltar im Münster zu Breisach, die Krönung Mariä und verschiedene Heilige enthaltend, dessen zarte und vollendete Arbeit sehr gerühmt wird, anzuführen sein; er ist mit den Buchstaben H. L. (Hans Liefrink?) und der Jahrzahl 1526 bezeichnet.[1] — Ein besonders schöner, unbemalter Schnitzaltar im Chorumgang des Münsters zu Freiburg im Breisgau mit Maria als Gnadenmutter. Noch um die Mitte des 15. Jahrhunderts mag ein zierlich strenges Relief (der Tod der Maria) in S. Leodegar zu Luzern als Theil eines grossen Schnitzaltars gearbeitet sein. Sonst ist in der Schweiz vorzüglich der prachtvolle Hochaltar der Kathedrale von Chur zu erwähnen, von Jakob Rösch oder Rüsch (um 1490), eines der reichsten und vollendetsten Werke des edlern oberdeutschen Styles.

Andre Altarschnitzwerke, die sich in den Kirchen des nördlichen Schwabens, in und um Hall, Gmünd, Nördlingen, Heilbronn u. s. w. vorfinden, deuten dagegen mehr auf einen Einfluss von Seiten der fränkischen Kunst. Hier, besonders in Nürnberg, erscheint zunächst eine bedeutende Thätigkeit im Fache der in Rede stehenden Sculpturgattung an denjenigen Altarwerken, die durch Michael Wohlgemuth beschafft wurden; die Mehrzahl seiner, bereits oben namhaft gemachten Altäre enthält solche Arbeiten. Der Styl der letzteren lässt mit ziemlicher Sicherheit erkennen, dass sie unter seiner Leitung gefertigt wurden; wo der Gegenstand es erlaubte, tritt an den Sculpturen ebenfalls die schönere Seite seiner Richtung auf anziehende Weise hervor, so namentlich an der Madonna und den weiblichen Heiligen, welche den Hochaltar der Marienkirche zu Zwickau (1479) schmücken. Als tüchtige, obschon im Ganzen nur mehr handwerksmässige Arbeiten seiner Richtung erscheinen die Sculpturen an dem Altar der Reglerkirche zu Erfurt. Verwandter Richtung gehören sodann die Sculpturen des Altarwerkes in der Ulrichskirche zu Halle an der Saale an (1488); diese jedoch, Christus und Maria, nebst zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen darstellend, erheben sich wiederum zu einer sehr hohen Bedeutung (namentlich die Figuren der Heiligen), während die Gemälde der Flügel nur einen untergeordneten Werth haben. Dagegen sind an dem

[1] Grieshaber, im Schorn'schen Kunstblatt, 1833, No. 9.

Altarschrein Markgraf Friedrich's IV. in der Klosterkirche zu Heilsbronn (gegen 1500) sowohl die Sculpturen (die Anbetung der Könige, auf den Flügeln vier Heilige, auf der Altarstaffel die Grablegung) als die Gemälde von hohem Werth. — Bei andern, ans Wohlgemnth's Schule hervorgegangenen Schnitzbildern wird aber auch nur die unschöne, auf das Gemeine und Hässliche gerichtete Seite seines Strebens festgehalten. — Ein Altarschrein in der Kapelle des heil. Blutes im Dom zu Bamberg, den Abschied der Apostel in fast runden Figuren auf landschaftlich behandeltem Hintergrunde darstellend, ist von fleissiger Ausführung und edlem Ausdruck der Köpfe.

Als ein namhafter Bildschnitzer erscheint in Nürnberg, nach Michael Wohlgemnth, Veit Stoss aus Krakau (1447—1542). Dieser Künstler zeichnet sich durch eine eigenthümlich zarte, naive Anmuth ans, die vornehmlich seinen weiblichen Gestalten ein anziehendes Gepräge giebt; doch ist er nicht frei von Manier, und in dem Streben, die alterthümlichen Härten des Faltenbruches zu vermeiden, verfällt er hier zumeist in ein seltsam geknittertes Wesen. Von ihm rührt der grosse Rosenkranz in der Lorenzkirche zu Nürnberg her (1518), der frei schwebend die Gestalten des verkündigenden Engels und der Maria und in besondern Darstellungen die sog. sieben Freuden der Maria enthält. Sodann ein grosses Crucifix nebst Maria und Johannes in der Sebaldnskirche (1526); die Tafeln des ehemaligen Hauptaltares in der obern Pfarrkirche zu Bamberg, Scenen aus dem Leben Christi und der Maria (1523), jetzt unter der Orgel derselben Kirche befindlich, ein Eccehomo in der Klosterkirche zu Heilsbronn; u. a. m. — Veit Stoss tritt übrigens erst um den Beginn des 16. Jahrhunderts in Nürnberg auf,[1] seine Bildung und die blühendste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit dürften seiner Heimath angehören, wo die Pracht- und Kunstliebe der Jagellohiden eine lebendige Theilnahme an den Werken der Kunst zu erwecken wohl im Stande war. In diesem Betracht ist namentlich der grosse Altar in der Franenkirche zu Krakau (1472—84) anzuführen, dessen Schnitzwerke in der Mitte die Krönung Mariä (kolossal), auf den Seiten biblische Scenen darstellen, sowie auch das Grabmal König Kasimir's (1492) in der dortigen Kathedrale, ein reicher Sarkophag mit der Statue desselben, darüber ein Tabernakel auf Säulen, alles von rohem Granit; endlich die Rathsherrnstühle im Chor der Frauenkirche (1495). Minder beglaubigt ist ein Schnitzwerk, Johannes der Täufer nebst Reliefscenen aus dessen Leben, in der Kathedrale; und ein Steinrelief, Christus am Oelberg, an einem Hause in Krakau. Bei diesem Anlass ist zu erwäh-

---

[1] Mit Ausnahme eines frühern, urkundlich belegten Besuches in den Jahren 1486—1488 oder 1489. Ein vorzüglicher Entwurf zu einem Grab des h. Sebald, mit dem Datum 1488, im Besitz des Prof. Heideloff, und von diesem in der „Ornamentik des Mittelalters“ mitgetheilt, wird, wie es scheint ohne Grund, dem Veit Stoss beigelegt; vgl. Schuchardt im deutschen Kunstbl. 1855, S. 126. Der untere Theil ist ähnlich angeordnet, wie an dem später von P. Vischer ausgeführten Werke; oben aber folgt eine hohe Tabernakelarchitektur, deren Kostbarkeit wahrscheinlich die Ausführung verhinderte. Vgl. die Mittheilungen Nagler's im Kunstbl. 1847 No. 36. (Anderes 1846, No. 11.)

nen, dass die oberungarischen Städte am Fusse der Karpathen (damals unter polnischer Herrschaft), namentlich die Kirchen St. Jakob in Leutschau und St. Aegyd in Bartfeld, einen grossen Reichthum von Schnitzaltären, wie die oben genannten und unter diesen einzelne Werke, die im höchsten Grade gerühmt werden, enthalten.[1]

Neben Veit Stoss waren in Nürnberg gleichzeitig aber auch noch andre Meister im Fache der Bildschnitzerei thätig, wie dies, ausser einigen Schnitzaltären in der Jakobskirche, in dem nahen Kloster Heilsbronn, u. a. a. O., namentlich eine höchst gediegene, durch grossen Adel und reine Schönheit ausgezeichnete Madonnenstatue, ohne Zweifel zu der Gruppe eines Crucifixes gehörig, bezeugt, die sich in der städtischen Galerie (im Landauer Brüderhause) befindet. Ebenda eine Holztafel mit zahlreichen Relieffiguren (Rosenkranz, jüngstes Gericht, Leben der Maria, Heilige etc.), von vorzüglichstem Styl der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts, in schönster Anordnung und Durchführung. — Für den Uebergang aus der Richtung der nürnbergischen Schule zu der italienischen Behandlungsweise, wie solcher in der Malerei bei Georg Pens stattfindet, bietet ein Altarwerk in der Spitalkirche zu Rothenburg an der Tauber, dessen Hauptdarstellung eine Krönung der Maria ausmacht, ein trefflich bezeichnendes Beispiel dar. Dies Werk hat keine Bemalung. — Hieher gehört auch der Altar der Bergknappschaft (1521) in S. Anna zu Annaberg, dessen bemalte Schnitzwerke das Leben der Maria darstellen. (Die gemalten Bilder der Aussenflügel, zum Theil nach Dürer'schen Motiven, in der Art Grünewald's.) Ebenda ein anderer guter Schnitzaltar mit Darstellungen ähnlichen Inhaltes.

Von den rheinischen Arbeiten[2] dieser Gattung, welche an innerem Werthe meist erst in zweiter Linie stehen, ist der Altarschrein der Kirche zu Clausen, unweit Trier (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) mit seinen glücklich und charakteristisch belebten Passionsdarstellungen eine der wichtigsten; später und von verwandtem, obschon bei weitem geringerem Styl: die Altarschreine in der Kirche zu Merl und in S. Martin zu Münstermayfeld. Vom Anfange des 16. Jahrhunderts stammen u. a. die jetzt verstellten und weiss übermalten Sculpturen des Hochaltars in der Kirche zu Adenau her, worunter die Statuetten der Apostel zwar nur wenig ausgeführt, aber von den grossartigsten und edelsten Motiven in Stellung, Geberden und Gewandung sind. An dem St. Evergisil-Altar in S. Peter zu Köln sind die fast frei gearbeiteten, über einander geschichteten Gruppen einer Passion im Einzelnen mit vieler realistischer Lebendigkeit ausgeführt. Ein grosser Schnitzaltar im nördlichen Seitenschiff der Kirche zu Euskirchen enthält ebenfalls biblische und legendarische Scenen von vielen kleinen Figuren, mehr in spielender Weise. Eine schwere, überfüllte, derb naturalistische Darstellung zeigt sich in den Schnitzwerken eines grossen, aus S. Maria ad gradus stammenden

[1] Vgl. das Schorn'sche Kunstblatt, 1837, No. 100. Abbildungen in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zu Wien, 1860. — [2] S. F. Kugler, Kleine Schriften, II, 268 u. ff. Vgl. S. 164. 181. 346. 471 u. f. — Zahlreiche stylgetreue Abbildungen bei E. aus'm Weerth, a. a. O.

Altars im Dom zu Köln (um 1530; die Geschichte Christi, in den Hauptnischen die Passion); von den beiden Altarschreinen in der Kirche zu Zülpich zeigt der eine schon die Anfänge moderner Manier. — Andere geschnitzte Altäre, Tabernakel, u. dergl. in der Kirche von Pfalzel (bei Trier), in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dom und in der Marienkirche zu Frankfurt a. M.

In den deutsch-österreichischen Landen ist eine grosse Anzahl von ausgezeichneten Werken dieser Art vorhanden: zunächst in Tyrol in



Aus einem Schnitzaltar zu Xanten. Nach E. aus'm Weerth.

den Kirchen zu Lana, unweit Meran, zu Ridnaun (1509), zu Weissenbach (wahrscheinlich von Michael Pacher von Brunecken), sodann in Oberösterreich zu St. Wolfgang (von demselben, 1481),[1] zu Hallstadt von Leonhard Astl, beide mit gemalten Flügeln, von denen

[1] Mittelalterl. Kunstdenkmale d. österr. Kaiserstaates, Taf. 19 u. S. 129.

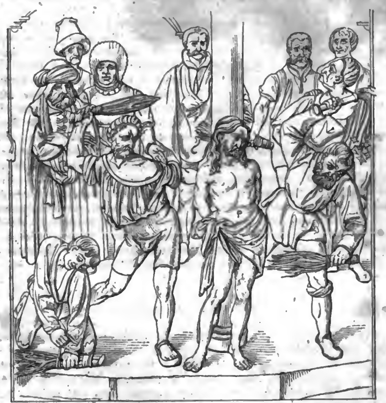
oben S. 401 die Rede war; in Niederösterreich zu Maria Laach und Heiligenblut, auch in der Kirche zu Mauer. — Ausserdem erwähnen wir hier ein sehr umfassendes Werk, das man in der Stadtkirche zu Graupen (im nördlichen Böhmen) sieht. Auf drei Balkonen über einer Scala Santa stellt dasselbe, in lebensgrossen Figuren, die Ausstellung Christi vor dem Volke dar; die hohe Würde des Erlösers steht im lebhaftesten Gegensatz gegen den wilden, in charaktervoller Mannigfaltigkeit und mit grosser Meisterhaftigkeit ausgedrückten Ungestüm der Volksgruppen. Die ganze Weise der Darstellung, selbst die Farbe, erinnert hier vorzugsweise an den Holländer Lucas von Leyden und an dessen Nachfolger.[1] — Schnitzaltäre böhmischer Meister finden sich u. a. zu Zbraslav und in Mähren zu Adamsthal (1515), letzterer von Andreas Morgenstein aus Böhmen.

In Niederdeutschland erscheint die Kunst der Schnitzaltäre nicht minder verbreitet. Die Schnitzwerke des schon erwähnten, höchst wahrscheinlich aus Calcar stammenden Altarschreins der Ferber'schen Kapelle in der Marienkirche zu Danzig (eine Kreuzigung und acht kleinere Passionsscenen) sollen mit den Schnitzereien in den Kirchen von Calcar und Xanten nahe übereinstimmen.[2] Aus der spätern Zeit der Schule von Calcar rühren die Schnitzwerke des Altars der dortigen Reinholdskapelle (1516) her. — Sodann besitzt Westphalen einen grossen Reichthum an solchen Werken, und unter ihnen im Einzelnen höchst vollendete; zu den bedeutenderen gehören ein Altar in der Kirche zu Hemmerde, inschriftlich 1483 durch einen Braunschweiger Meister Conrad Borgetrik angefertigt; zwei der kolossalsten doppelflügeligen Altarwerke in der Petrikirche zu Dortmund und der Kirche des benachbarten Schwerte (1523); eine tüchtige Arbeit in der Kirche zu Rhynern, eine andre vom J. 1509 in der Nikolaikirche zu Bielefeld, und eine dritte von 1525 durch Hinrik Stanvoer vollendete in der Kirche zu Enger; die Krone von allen der reiche, grosse Hauptaltar der Pfarrkirche zu Vreden, obendrein durch vollkommen erhaltene Vergoldung und Bemalung beachtenswerth.[3] — Andere wichtige Werke finden sich in Pommern.[4] Charakteristisch ist bei diesen, dass das Schnitzwerk an ihnen fast durchweg in ungleich grösserer künstlerischer Bedeutung erscheint, als die Gemälde, dass hier somit augenscheinlich die Leitung nicht von den Malern erfolgt sein konnte, obgleich die Bemalung der Sculpturen wiederum mit feinem stylistischem Sinne durchgeführt ist. Nächst jenen vorzüglichen Arbeiten gothischen Styles, die in Pommern bereits angeführt wurden, finden sich hier zahlreiche Arbeiten, die das Gepräge der modernen Zeitrichtung tragen. Zunächst ein jenem Meisterwerk von **Tribsees (S. 144) noch nahe verwandter Altar, in dem benachbarten**

---

[1] Wach, im Schorn'schen Kunstbl., 1833, No. 2. — [2] Vgl. Passavant, Nachrichten über Danzig's Kunstwerke, Kunstblatt 1847, Nro. 33, 35. — Ueber die Altäre in Calcar selbst vorzüglich E. aus'm Weerth, a. a. O., und Kölner Domblatt I, No. 37 u. f. — [3] Lübke, a. a. O., S. 388, 397 etc. — [4] Vgl. die ausführlichen Notizen in meiner Pommer'schen Kunstgeschichte, S. 206—221. (Kugler, Kl. Schriften, I, 796 u. ff.). Weitere Mittheilungen von Hasselberg, deutsches Kunstbl. 1855, S. 55.

Deyelsdorf (jetzt getrennt aufgestellt). Ebenfalls zu den älteren gehören solche, die der Darstellungsweise der westphälischen Malerschule, wie sich diese vornehmlich in den Bildern des Jarenus zeigt, entsprechen; so namentlich der grosse Hochaltar in der Nikolaikirche zu Stralsund, die Kreuzigung, andre Scenen der Passion u. dgl. enthaltend, nur dass hier die Darstellung doch etwas gemessener und gehaltener ist als bei Jarenus. — Andre dürften den Arbeiten des Nürnbergers Adam Kraft parallel zu stellen sein, wie ein Altarschrein mit der Grablegung in der Marienkirche zu Greifswald, und die sehr vorzüglichen (aber leider etwas beschädigten) Relieftafeln eines grossen Altars, die Passionsgeschichte enthaltend, in der Vorhalle der Kirche von Ueckermünde. — Dem Style des Wohlgemuth sind die Sculpturen, Madonna und Heilige,



Aus Brüggemann's Altar im Dom zu Schleswig. Nach Böhndel.

in dem Hochaltar der Marienkirche zu Cöslin zu vergleichen; die Arbeit ist im Allgemeinen handwerksmässig, die Bildung der Gesichter jedoch von höchst grossartiger, wahrhaft klassischer Hoheit und Reinheit. — Die grössere Mehrzahl der pommer'schen Schnitzaltäre entspricht dem Streben des Veit Stoss, doch sind dabei mancherlei Unterschiede zu bemerken. Hieher gehören die Altäre der Jakobikirche zu Stralsund;

der sehr naiv und spielend behandelte Hochaltar der Nikolaikirche zu Anclam (Kreuzigung Christi, u. s. w.); die Altäre der Marienkirche zu Anclam, unter denen besonders einer, die heilige Sippschaft enthaltend, theils durch Zartheit und Würde, theils durch phantastischen Humor anzieht; die der Marienkirche zu Colberg, u. s. w. In der letztgenannten Kirche befindet sich ein grosser, ganz in derselben Art gefertigter Kronleuchter (1523), dessen Sculpturen, namentlich die beiden Hauptfiguren der Madonna und des Täufers, den Stossischen Styl in schöner Würde wiedergeben. (Diese Vergleichungen mit nürnbergischen Künstlern sollen jedoch keinesweges einen unmittelbaren Einfluss von Seiten Nürnbergs bezeichnen.) Ebenfalls aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen die höchst vorzüglichen Altäre der Kirchen von Waase (auf Ummanz, einer Nebeninsel von Rügen) und von Bredwisch bei Grimme, sowie der noch sehr gute in der Kirche von Eixen (unfern Tribsees.)

Als ein sehr bedeutendes Werk ist endlich das grosse Altarschnitzwerk im Chore des Domes von Schleswig anzuführen, welches durch Hans Brüggemann (1515—1521) gefertigt wurde.[1] Der Inhalt der zahlreichen Darstellungen desselben bezieht sich vornehmlich auf die Passionsgeschichte; Bemalung und Vergoldung sind bei ihnen nicht angewandt. Die Auffassung ist derb naturalistisch, aber ungemein lebenvoll; die Volksscenen sind mit humoristischer Laune durchgebildet, die idealeren Gestalten von solcher Richtung aus zu einer charaktervollen, selbst grossartigen Kraft gesteigert. Die Compositionen sind malerisch angelegt, die Gestalten im Einzelnen jedoch zugleich mit glücklichem plastischem Sinne behandelt. Ausserdem schreibt man dem H. Brüggemann noch die Reste eines Tabernakels aus der Kirche von Husum, sowie einen Altar in der Pfarrkirche von Segeberg zu; letzterer, wiederum bemalt und vergoldet, erscheint als eine Jugendarbeit des Meisters. — In der Lausitz besitzt die Kirche von Tammendorf (Kreis Crossen) eine treffliche in Holz geschnitzte Gruppe der Grablegung. — In Mecklenburg enthalten die Kirche zu Doberan und die Nikolaikirche zu Rostock Schnitzaltäre.

§. 3. Die Bronze-Arbeit.[2]

In einer, zum Theil wesentlichen Verschiedenheit von den stylistischen Eigenthümlichkeiten der übrigen deutschen Bildnerei erscheint die Mehrzahl der deutschen Bronzearbeiten dieser Periode, namentlich derjenigen, welche durch die Familie Vischer in Nürnberg geliefert wurden. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass sich an den deutschen Bronzen bis tief in's 15. Jahrhundert hinein die Typen des gothischen Styles, obschon nur in handwerksmässiger Wiederholung, erhalten hatten. Diese Typen werden jetzt mit erneutem Bewusstsein aufgenommen, im Einzelnen dem Sinne der Zeit gemäss modificirt, sodann aber,

[1] Höchst meisterhafte, mit der Feder auf Stein gezeichnete Abbildungen in dem Werke: Altarschrein in der Schleswiger Domkirche von H. Brüggemann; gez. von C. Chr. A. Böhndel. — [2] Denkmäler der Kunst, T. 86.

durch eine mehr und mehr gesteigerte Aufnahme der antiken Bildungsweise, zu neuer und eigenthümlicher Ausbildung gefördert. Einige Meisterarbeiten, die unter solchen Verhältnissen hervorgebracht wurden, bezeugen es, wie auch der deutschen Kunst, wären anders die Zeitumstände einer unmittelbar fortgesetzten Entwickelung günstig gewesen, die Bahn zur höchsten Vollendung offen gestanden hätte.

Sehr bezeichnend für den eben angedeuteten Uebergang aus der gothischen Bildungsweise ist ein bronzenes Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, gefertigt im J. 1457 durch Hermann Vischer (den älteren) von Nürnberg.[1] Es ist mit den Figuren der Apostel geschmückt. Diese Figuren haben gerade keinen höheren Kunstwerth, doch erkennt man in ihnen deutlich das Bestreben, die altüberlieferten Typen neu zu beleben; bei einzelnen sieht man sogar schon hier (in der Gewandung) Motive, die an die Antike erinnern, — gewissermassen als ein Rückschritt in jene fernere Vergangenheit, welche die gothischen Formen mit denen der Antike verbindet.

Ungleich wichtiger sind die Bronzewerke, welche der Sohn des ebengenannten, Peter Vischer,[2] geliefert hat. (Er wurde Meister im Jahr 1489 und starb 1529). Die bedeutendste unter seinen früheren Arbeiten, von denen wir eine Kunde haben, ist das Grabmonument des Erzbischofes Ernst von Magdeburg, im Dome von Magdeburg (vollendet 1495, nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1497).[3] Es ist ein grosser Sarkophag, auf dessen Deckel die Gestalt des Erzbischofes ruht, an den Seiten die Figuren der Apostel, zweier Heiligen und mannigfaches Zierwerk. In diesem Werk erscheint der bildnerische Styl jedoch abweichend von der Arbeit des Vaters und abweichend von den späteren des Peter Vischer selbst; es ist ganz das scharfe, eckige Wesen, welches zu jener Zeit in Nürnberg, vornehmlich durch Adam Kraft, eingeführt war. In ähnlicher Weise soll auch eine zweite Arbeit von P. Vischer, die Grabplatte des Bischofes Johann von Breslau, in der Pegarellenkapelle des dortigen Domes, (vom J. 1496) behandelt sein. Es darf uns nicht befremden, wenn wir in solcher Art einen begabten Meister die Richtung, die ihm ursprünglich vorgezeichnet war, auf einige Zeit verlassen und dem allgemeinen Geschmacke seiner Umgebungen huldigen sehen. Das erstgenannte Monument fällt jedenfalls schon in sein kräftiges Mannesalter; wir dürfen nicht ohne Grund vermuthen, dass er früher sich mehr

---

[1] Schadow, Wittenbergs Denkmäler, Taf. A. — Vergl. Kugler's Notizen im Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1837, No. 5, S. 37. Kugler, Kl. Schriften I, S. 454 u. ff. — Ueber die in der Kirche zu Römhild (Sachsen-Meiningen) befindlichen Bronzedenkmale der hennebergischen Grafen Heinrich's VIII. (gefertigt 1507 bis 1510) und Otto's IV. (gefertigt vor 1500) s. Kugler, Kleine Schriften II, S. 648 u. ff., wo dieselben nur als Arbeiten der Vischer'schen Giesswerkstätte, nicht als Compositionen Peter Vischer's dargestellt werden. — S. 659 ebenda wird ein ähnliches Verhältniss für das Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero im Dom zu Berlin (1530, mit dem Namen Johann Vischer's) angenommen. — [2] Die Nürnberger Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft IV. — Vergl. M. M. Mayer, des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche, II., S. 29 ff. — Schadow, Wittenbergs Denkmäler. — [3] Cantian, Ehernes Grabmal des Erzb. Ernst v. M. etc.



dem Style seines Vaters werde angeschlossen haben; und wenn eine, in den Jahren 1492—1493 gefertigte Grabplatte des Bischofes Heinrich III. von Bamberg, im dortigen Dome wirklich, wie man annimmt, von ihm herrührt, so sieht man auch hier noch eine Behandlungsweise, die mehr dem gothischen Style, als jener eckigen Nürnberger Manier verwandt ist; (dabei bleibt freilich der Umstand auffallend, dass die Anfertigung dieser Platte in die Zeit fällt, in welcher P. Vischer bereits mit dem Magdeburger Monnment beschäftigt sein mnsste). Eine sehr ähnliche Behandlungsweise sieht man sodann noch an zwei andern Grabplatten des Bamberger Domes: an der des Bischofes Veit I. (gest. 1503), die man dem P. Vischer ebenfalls zuschreibt, und an der, bestimmt von ihm (1505 bis 1506) gefertigten des Bischofes Georg II.[1] — Der letztgenannten Platte folgt nunmehr eine grosse Arbeit, diejenige, die vor allen den Ruhm des Künstlers begründet hat: das sogen. Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1506—1519). Hier sehen wir ihn mit völliger Entschiedenheit wiederum, frei von jener eckigen Manier, der gothischen Bildungsweise zugewandt, nnd zugleich in dem Bestreben, die letztere durch die Aufnahme antiker Elemente weiter zu entwickeln. Das Sebaldusgrab besteht seinen Haupttheilen nach aus dem bereits im 14ten Jahrhundert gefertigten Sarkophage des Heiligen; aus dem Untersatze, der mit einer überaus grossen Menge von Bildwerk, namentlich mit Reliefdarstellungen aus der Legende des Heiligen geschmückt ist, nnd aus einem grossen, auf acht Pfeilern ruhenden, fünfzehn Fuss hohen Tabernakelbau, der das Ganze umgiebt; an den Pfeilern die Gestalten der zwölf Apostel und über diesen die etwas kleineren Figuren von zwölf Propheten. Schon an den architektonischen Theilen des Monumentes, besonders an den pyramidalen Tabernakeln, welche die Bekrönung desselben ausmachen, ist ein bestimmtes Zurückgehen auf eine frühere Zeit, und zwar auf die des gothischen Baustyles in seiner ersten (noch nicht völlig entwickelten) Erscheinung, zu bemerken; die Behandlung ist freilich ganz frei, und im Einzelnen finden sich hiemit viele geistvoll angewandte Elemente der antikisirend italienischen Architektur verbnnden. Unter den Sculpturen kommen zunächst die Statuen der Apostel in Betracht; diese sind durchaus in der Weise der deutsch-gothischen Sculptur behandelt, so dass im Einzelnen selbst die Mängel derselben, in mehrfach gezwungenen Stellungen, in einer gewissen Trockenheit des Gefältes, sichtbar werden; dabei aber sind sie voll Charakter, voll Grossheit und idealer Würde. In den Reliefs aus der Legende des h. Sebaldns verschmilzt sich dies gothische Formenprincip sehr glücklich mit antiken Motiven, und zugleich sind sie durch die frischeste, reine nnd naive Lebendigkeit ausgezeichnet. In andern Figuren, theils solchen von symbolischer Bedeutung (von denen mehrere unmittelbar Personen der antiken Mythe vorführen), theils in den Genien, die das Ganze beleben, theils in solchen, die nur dekorative Zwecke haben, tritt der auf die Antike gerichtete Sinn noch deutlicher hervor, obschon mit verschiedenem Erfolge und obschon nie in der Form

[1] Die drei Platten bei Heller, Beschreibung der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg.

einer bloss äusserlichen Nachahmung. An der Ausführung des Werkes hatten die fünf Söhne des Meisters Theil; eine genauere Durchforschung desselben, als bis jetzt mitgetheilt ist, dürfte vielleicht die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, unterscheiden lehren.[1]

Als spätere, zum Theil noch vollendetere Werke des Peter Vischer sind sodann anzuführen: ein sehr treffliches Relief, Christus bei den Schwestern des Lazarus, ehemals in der alten Pfarrkirche, jetzt im Dom zu Regensburg, von einer Architektur des modern florentinischen Styles umfasst, in der Anordnung an L. Ghiberti erinnernd (1521); — ein Relief der Kreuzabnahme, in der Aegidienkirche zu Nürnberg, von untergeordnetem Werth, wohl nur mehr eine Arbeit der Werkstätte als des Meisters selbst (1522); ein Relief der Krönung Mariä, als Gedächtnisstafel des H. Goden (gest. 1521), in zwei Exemplaren vorhanden, in der Schlosskirche zn Wittenberg und im Dome von Erfnrt, eine fast in allen Theilen höchst vollendete Arbeit, in der sich der gothische Formensinn aufs Grossartigste nach dem Maassstabe der Antike entwickelt zeigt; das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenbnrg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1525, also noch bei dessen Lebzeiten); — das Denkmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen, in der Schlosskirche zu Wittenberg (1527), die Gestalt des Kurfürsten voll erhabenen Lebens und im edelsten Style, die Nische, in welcher dieselbe steht, in der schönsten, dabei künstlerisch freien Behandlung antiker Architekturformen: eine kleine Statue des Apollo, in der Sammlung der Nürnberger Kunstschule, etwas herb in den nackten Formen, aber voll leichter jugendlicher Kraft nnd völlig frei in der Bewegung (an dem Fussgestell die Jahrzahl 1532, dies jedoch erst nach dem Tode des Meisters hinzugefügt); — endlich eine kleine, nicht minder verdienstliche Bronzetafel mit dem Orpheus und der Eurydice, in der Kunstkammer von Berlin.[2]

Zur Erklärung der antikisirenden Elemente, die in Peter Vischer's späteren Werken hervortreten, hat man geglaubt, mehrfach wiederholte

[1] Von Abbildungen des Sebaldusgrabes sind hier nur anzuführen: eine Ansicht des Ganzen, gest. von Reindel; eine Reihenfolge kleiner Blätter, ebenfalls von Reindel, vornehmlich die Apostel und die genannten Reliefs enthaltend; und ein Blatt mit dekorativen Fignren in dem genannten Werk über die Nürnberger Künstler. — Die Kunstfreunde Nürnborgs sind schon öfters aufgefordert worden, ein umfassendes Werk über dies Monument, etwa nur in leichtschattirten Umrissen, herauszugeben, welches, wie das Ganze, so alle einzelnen Darstellungen, auch die schönen architektonischen Details, in genügender Grösse vergegenwärtigen könnte. In Italien ist man zu solchen, der Ehre der Heimath gewidmeten Unternehmungen stets mit anfopferndem Eifer bereit gewesen; das ist freilich auch einer der wichtigsten Gründe, wesshalb wir die italienische Kunst schier überall so viel besser kennen, als die unsers eignen Vaterlandes. — [2] Bei diesem Anlass machen wir auf ein schönes Bronze-Relief über dem Grabe des Jacopo Snriani in S. Stefano zu Venedig (links vom Hauptportal) anfmerksam, welches die Madonna zwischen Heiligen und Donatoren darstellt und im Styl auf ganz eigenthümliche Weise zwischen den Lombardi und P. Vischer die Mitte hält. Eine vorzügliche, jedenfalls deutsche Arbeit ist das Bronzerelief einer Madonna mit Heiligen nnd Donator über dem Grabe des Cardinals Friedrich in der Kathedrale zu Krakau, vom J. 1510.

Reisen des Meisters nach Italien annehmen zu müssen. — Wir lassen diese dahin gestellt. Aus guter Quelle [1] wird jedoch berichtet, dass sein ältester Sohn Hermann Vischer (der jüngere, zum Unterschiede vom Grossvater) eine Reise nach Italien gemacht und viele Studien heimgebracht habe, die dem Vater wohlgefallen und den Brüdern zur Uebung gedient hätten. Diese dürften zur Erklärung jener Erscheinungen, abgesehen von anderweitig vermittelten Einflüssen, bereits zur Genüge hinreichen. Von Hermann Vischer d. j. ist das treffliche Denkmal des Kurfürsten Johann in der Schlosskirche zu Wittenberg gefertigt (1534); dem des Vaters in der Anordnung ähnlich, steht es demselben doch in der Gediegenheit des Styles nach. Von Johann Vischer, einem jüngeren Bruder, findet sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das grosse Bronzerelief einer Madonna (1530). — Als ein trefflicher Schüler und Nachfolger des Peter Vischer wird, ausser seinen Angehörigen, noch Pancraz Labenwolf gerühmt; ihm schreibt man das sog. Gänsemännchen auf einem Brunnen hinter der Frauenkirche in Nürnberg zu, eine mit humoristischer Naturwahrheit gearbeitete Bronzefigur eines Bauern, der unter den Armen ein Paar Gänse trägt. — Von einem guten Zeitgenossen des P. Vischer rührt das bronzene Epitaphium des Anton Kress in der Lorenzkirche von Nürnberg her (1513).

Noch sind schliesslich die Reihefolgen von ehernen Standbildern zu erwähnen, welche in der Hofkirche von Innsbruck, als Umgebung des Grabmales Kaiser Maximilians I. aufgestellt sind. [2] Sie wurden wie es scheint sämmtlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gegossen; als erster Unternehmer des Werkes wird urkundlich Georg Sesslschreiber genannt, als die Meister, die an ihrer Ausführung vorzüglich Theil haben, werden Stephan und Melchior Godl (1535) und Hans Lendenstrauch erwähnt; über den Gregor Löffler, dem man dieselbe gewöhnlich zuschreibt, ist kein näherer Nachweis vorhanden. In der silbernen Kapelle finden sich dreiundzwanzig Statuen von etwa halber Lebensgrösse, Heilige und Anverwandte des Hauses Habsburg vorstellend, die wahrscheinlich ursprünglich bestimmt waren den Sarkophag zu umgeben; bei eigenthümlich kurzen Körperverhältnissen zeichnen sie sich durch die Schlichtheit des Styles und würdige Fassung vortheilhaft aus. Zwischen den Pfeilern der Kirche sind achtundzwanzig Colossalstatuen, mittelalterliche Heroen und ebenfalls Vorfahren des habsburgischen Geschlechtes, aufgestellt. An diesen findet man Bezeichnungen vom Jahr 1513 bis 1535; die früheren dieser Arbeiten sind von einfacher, ruhiger Schönheit, andre wenigstens recht tüchtig, die meisten aber, und zwar die späteren, manierirt bis in's Unleidliche. Ungemeiner Fleiss aber und mannigfaltige Phantasie sind auf die Dekoration des Kostüms verwandt, besonders auf die bunten Turnierrüstungen der Männer. — Zwischen den beiden Reihen der zuletzt genannten Statuen steht das Denkmal selbst, auf welches sie sich beziehen. Dasselbe wurde, in seinen wesentlichen Theilen, durch den Bildhauer Alexander Colin von Mecheln (1526

[1] In J. Neudörffer's Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten in Nürnberg. — [2] Lithogr. v. Schedler.

bis 1612) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gefertigt. Es ist ein mächtiger Sarkophag, auf dem Deckel, knieend, die Bronzestatue des Kaisers, an den Seiten vierundzwanzig Marmorreliefs mit Scenen seiner Geschichte. Man rühmt in diesen Arbeiten die vorzügliche Sorgfalt der Ausführung, ihrem geistigen Gehalte nach sind sie jedoch ziemlich unbedeutend, dazu flach und wirkungslos in malerischer Anordnung und unbildnerischer Durchführung. — Endlich wird das etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts gegossene Taufbecken des Münsters zu Emmerich (eine Schale auf drei Sirenen, die Figuren des Deckels moderner) sehr gerühmt.[1]

Bei diesem Anlass ist auch der Fortdauer jener gravirten bronzenen Grabplatten zu gedenken, deren auch aus dieser Periode in Deutschland, Frankreich, England etc. eine ziemliche Zahl erhalten sind, doch kaum irgend welche von dem Werthe jener strengen und schönen Arbeiten des 14. Jahrhunderts; der eingedrungene Realismus musste auf diese Gattung ungefähr wirken wie auf die Glasmalerei. Die trefflichste vielleicht die des Bürgermeisters Berk in der Marienkirche zu Lübeck (1521), einfach gut die des Cardinals Cusanus (1488 gesetzt) in der Kapelle des Hospitals zu Cues a. d. Mosel; geringer die aus 12 Stücken zusammengenietete des Herzogs Gerhard von Jülich (1475) in der Kirche von Altenberg bei Köln; andere in den Domen von Naumburg, Freiberg, Bamberg u. a. a. O.[2]

§. 4. Kleineres Schnitzwerk, vornehmlich Portrait-Medaillons.

An kleinem Schnitzwerk in Holz, Speckstein und feinem Marmor wurde im Anfange des 16. Jahrhunderts in Deutschland mancherlei Anmuthiges gearbeitet;[3] in den Kunstsammlungen finden sich nicht selten Stücke dieser Art, die theils durch die Zierlichkeit der Technik, theils durch die geistvolle Auffassung anziehend sind. In Nürnberg waren in dieser Kunstgattung besonders ausgezeichnet: Ludwig Krug (gest. 1535), Peter Flötner (gest. 1546), Johann Teschler (gest. 1546) u. a. m. Von den beiden erstgenannten bewahrt die Berliner Kunstkammer ein paar saubere Arbeiten. Auch Maler lieferten Manches der Art, namentlich Albrecht Dürer; doch wird dem Letzteren Unzähliges von solchen Werken mit grossem Unrecht zugeschrieben. Als sichere Schnitzwerke von Dürers Hand dürften für jetzt nur anzuführen sein: ein in Speckstein geschnitztes Hochrelief mit der Geburt Johannis, in der Kupferstichsammlung des britischen Museums zu London (1510); ein diesem ähnliches Werk mit der Predigt Johannis, in der Sammlung zu Braunschweig; zwei Holztäfelchen mit Madonnen, bei H. Boisserée in München (das eine vom J. 1513, das andere von 1516, dies jedoch eine Wiederholung der Dürer'schen, in Kupfer gestochenen Madonna von

[1] Kinkel, im Kunstblatt 1846, No. 39. — [2] Ueber die Technik s. Hertel, im Kunstblatt 1853, S. 361. Vgl. F. Kugler, Kleine Schriften I, 160. II, 327. 438. 601. — [3] Vgl. Kugler's Beschreibung der in der königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 65—116.

demselben Jahre!) und das kleine Relief einer nackten Frau, davon ein Gypsabguss in der Berliner Kunstkammer. In der Sammlung von Gotha, im Vorzimmer des Naturalienkabinets, finden sich zwei kleine in Holz geschnitzte Statuen, Adam und Eva, die mit der grössten Feinheit und Zartheit, durchaus frei von aller Manier, im edelsten Dürerschen Geiste ausgeführt sind und die als eins der trefflichsten Beispiele dieser Kunstgattung gelten dürfen.[1]

Vorzüglich bedeutend zeigt sich die Schnitzkunst des kleinen Maassstabes in der Fertigung von Bildniss-Medaillons, die in der Regel in Speckstein oder Holz geschnitten, häufig auch geformt und in Metall abgegossen wurden. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich von solchen Metallabgüssen, da sie mehrfach gefertigt wurden, eine ungleich grössere Anzahl erhalten hat, als von den Originalen; von eigentlichen Originalwerken besitzt die königl. Kunstkammer zu Berlin eine namhafte Anzahl äusserst werthvoller Arbeiten. In der That entfaltet sich in diesen kleinen Werken, indem sie von der einfachen Naturanschauung ausgehen, nicht selten eine so hohe Schönheit, ein so reiner und geläuterter Styl, dass sie wiederum zu den edelsten Erzeugnissen der gesammten deutschen Kunst gerechnet werden müssen, und dass sie den italienischen Portraitmedaillen der besten Zeit als durchaus ebenbürtig zur Seite stehen. Vorzüglich unterscheiden wir in diesen Arbeiten zwei Hauptschulen, die von Nürnberg und die von Augsburg. Jene, deren Originale zumeist aus Speckstein geschnitzt sind, lassen, mehr oder weniger deutlich, das nürnbergische Bestreben nach einer gewissen entschiedenen Stylistik erkennen. Einige wenige Arbeiten der Nürnberger Schule aus der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts sind von Albrecht Dürer gefertigt; sie zeichnen sich durch eine geistreiche Leichtigkeit der Behandlung aus. Andre schreibt man mehreren seiner Schüler zu. Für die vorzüglichsten Werke jedoch, die dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehören, und die mit jenem Bestreben eine ungemein feine Durchbildung verbinden, fehlen die Namen der Meister; wir werden dieselben unter den oben angeführten Künstlern und anderweitigen Zeitgenossen zu suchen haben. Die augsburgischen Medaillons, deren Originale vorherrschend aus Holz geschnitzt sind, zeigen grösstentheils eine naivere, aber mit der höchsten Zartheit und Anmuth durchgeführte Beobachtung des Lebens; die vorzüglichsten dieser Art darf man nicht ohne Grund dem Hans Schwartz von Augsburg zuschreiben, der gerade in solchen Arbeiten vor allen Zeitgenossen gerühmt wird. Einige wenige augsburgische Arbeiten zeigen dagegen, abweichend, eine eigenthümlich breite und nicht ganz günstig durchgeführte Stylistik, die man wohl durch den Einfluss italienisch-antikisirender Kunst erklären darf. — Andere treffliche Portraitmedaillen, wiederum von abweichender Eigenthümlichkeit, gehören Niederdeutschland an. Als ein Paar namhafte Meister dieser Gegend sind Hierony-

[1] Ich meine die beiden Figuren, welche von Rathgeber (Beschreibung der herzogl. Gemälde-Galerie zu Gotha, S. 119, unten) äusserst geringschätzig beurtheilt werden. Das angebliche Dürer'sche Relief des Sündenfalles, in derselben Sammlung, welches Rathgeber (S. 116, ff.) höchlichst rühmt, ist dagegen eine Arbeit von sehr untergeordnetem Kunstwerth.

mus Magdeburger und vornehmlich der Goldschmied Heinrich Reitz von Leipzig anzuführen. Die Arbeiten des letzteren sind insgemein von sehr glänzender Erscheinung. Sein berühmter grosser, sog. Moritzthaler (1544, mit der Dreifaltigkeit auf der Vorderseite und dem athanasischen Glaubensbekenntniss auf der Rückseite) hat jedoch schon ein etwas manieristisches Gepräge, das etwa zwischen Cranachischer Darstellungsweise und italienischen Elementen in der Mitte steht. H. Reitz fertigte u. a. auch eine Medaille mit dem Bildniss des Kardinals Albrecht von Brandenburg; wenn ihm zugleich (und nicht etwa einem Künstler der Vischer'schen Schule) das grosse, zwischen die Jahre 1518 und 1545 fallende Prachtsiegel dieses Kardinals zuzuschreiben sein sollte, so würde er allerdings den Meistern ersten Ranges gleich stehen.[1]

Von Goldschmiedarbeiten dieser Zeit erwähnen wir nur das kurfürstliche Schwert im Domschatze zu Köln (zwischen 1515 und 1547), dessen Griff und Scheide, letztere mit durchbrochenem Laubgeflecht auf rothsammtnem Grunde, ein Meisterwerk stylgemässer Behandlung sind. (Zahlreiche geringere Werke ebenda).[2] — Monstranzen und Reliquiarien des vorhergehenden Jahrhunderts zeigen meist dieselbe glänzend architektonische Ausbildung wie in der Zeit des gothischen Styles; das Figürliche ist meist minder bedeutend. Hie und da sind Silberniellen dabei angewandt. Eine in dekorativer und figürlicher Beziehung höchst ausgezeichnete silbervergoldete Monstranz befindet sich in der Sakristei der Kathedrale von Chur (um 1490). Andere treffliche Arbeiten dieser Art mehrfach am Niederrhein[3] und in den Stiftern und Abteien der österreichischen Lande; so die prächtige Monstranz des 15. Jahrhunderts in der Kirche zu Sedletz in Böhmen, und die nicht minder stattliche des Doms zu Pressburg, vom Jahr 1517.[4]

Ueber die Sculptur anderer Länder im 15. Jahrhundert liegen zwar mancherlei zerstreute Nachrichten und Abbildungen vor, doch aber nicht in genügendem Maasse, um daraus ein Bild des Entwickelungsganges dieser Kunst entnehmen zu können. Nur so viel lässt sich ersehen, dass überall die realistische Auffassungsweise, hie und da in sehr kenntlicher flandrischer Färbung, allmählich die Plastik durchdringt.

Für Frankreich[5] kommen zunächst in einigen Kirchen die Sculpturen der Aussenseite der Chorwände gegen den Umgang hin in Betracht. Im Dom von Chartres sind es fast freistehende Gruppen, im Dom von Amiens Hochreliefs, bunt überfüllt und in der Regel nicht vom Besten des fünfzehnten und beginnenden sechszehnten Jahrhunderts, doch als kolossale Unternehmungen und durch einzelne interessante Züge wichtig.

[1] Vgl. Kugler's Beschreibung der k. Kunstk. zu Berlin, S. 113. — [2] Einige rheinische Arbeiten s. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 333. — [3] Zahlreiche Abbildungen bei E. aus'm Weerth, a. a. O. — [4] Abgebildet in den „Mittheilungen der Central-Commission“ und in den österr. Denkmälern von Heider etc. — [5] S. Du Sommerard, les arts au moyen-âge, und Gailhabaud, Denkm. d. Bauk., Bd. IV. Denkmäler der Kunst, T. 86.

In der Kathedrale von Alby sind es blos einzelne Statuen, von untersetzter, dabei lebendig individueller Bildung. — Drei Reliefs aus Alabaster in der Kirche zu Roscoff (Bretagne), Verkündigung, Anbetung der Könige und Geisselung, halten die frühgothische Compositionsweise in dieser späten Zeit (um 1500) in eigenthümlich anziehender Weise fest. — An den dekorativ äusserst prächtigen Chorstühlen des Domes von Amiens (1508 bis 1521) ist das Figürliche von Antoine Avernier ebenfalls nicht gering; etwas später (1535) sind die von S. Bertrand zu Comminges, ebenfalls voll phantastischer Pracht. Von den Grabdenkmälern jener Epoche befindet sich eine Anzahl, meist von derb individuellem Charakter, im Museum von Versailles. Von den noch in den Kirchen befindlichen sind vorzüglich wichtig: das der beiden hintereinander knieenden Kardinäle von Amboise im Dom von Rouen (seit 1513) von Roullant de Roux und mehreren Gehülfen, in einer der damaligen französischen Kunst eigenthümlichen weichen und individuellen Formenbildung, eingefasst von einer höchst prachtvollen, dem Sinn nach gothischen, dem Detail nach der Renaissance angehörenden Einfassung (Marmor, Alabaster, Vergoldung und Farben); — ferner diejenigen in der Kirche von Brou, nämlich das der Stifterin Margaretha von Oesterreich, ihres Gemahls Philibert von Savoyen und ihrer Schwiegermutter Margaretha von Bourbon, ebenso bewundernswürdig durch die edle und stille Auffassung als durch die gediegenste Pracht und Zartheit der Ausführung (um 1500, von mehrern sonst unbekannten italienischen, französischen und schweizerischen Bildhauern — letztere Conrad und Thomas Meyr — vollendet); endlich das Grabmal Ludwigs XII. in S. Denis, dessen ältere, bessere und realistische Theile (die Porträtstatuen) wahrscheinlich um 1517 von Jean Juste gearbeitet sind; von demselben auch die Grabmäler zweier königlichen Kinder in der Kathedrale von Tours. — Eine naive und gutgearbeitete, friesartig fortlaufende Darstellung der Zusammenkunft Heinrich's VIII. und Franz I. findet sich im Hof des Hôtel de Bourgtheroulde zu Rouen. — In S. Jakob zu Brügge befindet sich in einer ehemaligen Seitenkapelle ein herrliches Grabdenkmal eines Ritters von Oyeghem, vom Jahr 1544, aus weissem Marmor, oben Vater und Mutter liegend, unten ein Töchterlein, besonders reizend, das Ganze voll Adel, schlichter Empfindung und feinen Naturgefühls.

Auch in der spanischen Sculptur[1] deutet schon manches Aeusserlichste, z. B.: im Kostüm, auf niederländischen Einfluss hin. Die Anlässe zu machtvoller Entwickelung der Plastik gaben auch hier die Grabmäler (meist freistehende Sarkophage von reichster Bildung), vorzüglich aber die zuweilen riesenhaften Altaraufsätze, welche in einer Menge von Abtheilungen, — ein Mittelfeld umgeben von zahlreichen Nebennischen und Feldern — Freisculpturen in bemalter Holzschnitzerei, Reliefs oder Malereien unter den reichsten Baldachinen enthalten. — Die Künstler sind

[1] S. España artistica y monumental, von Villa-Amil und Escosura. — Laborde, voyage en Espagne. — Waring, architectural etc. Studies in Burgos and its neighbourhoud, London 1852. — Du Sommerard, les arts au moyen-âge. — Caveda, Gesch. der Bauk. in Spanien. — Denkmäler der Kunst, T. 86.

zum Theil Ausländer; Manches von den spätern Arbeiten ist auch fertig aus Italien bezogen, oder stammt von spanischen Meistern aus italienischer Schule. Das Dekorative gehört theils dem Gothischen, theils der Renaissance an.

Die bedeutendsten Meister und Werke, vom Ansgange des 15. Jahrhunderts an, sind folgende: Nnfro Sanchez, von welchem sich Arbeiten am Chor des Domes von Sevilla finden. — Gil de Siloe arbeitete 1486—1493 die unendlich prachtvollen fein ausgearbeiteten Grabmäler Juan's II. und seiner Gemahlin nebst dem des Infanten Don Alonso in der Karthause von Miraflores unweit Burgos; (auch am dortigen Hochaltar hatte er Theil). — Pablo (n. a. Blas) Ortiz schnf seit 1489 in der Kathedrale von Toledo die Gräber des Alvaro de Luna und seiner Gemahlin, mit trefflich realistischen Porträtstatuen sowohl als Seitensculpturen. — In der Kirche S. Salvador zu Ona am Ebro vier fürstliche Sarkophage, je zu zweien nnter hohen und stattlichen gothischen Tabernakeln, aus derselben Zeit. — Der Hochaltar des Domes von Sevilla ist 1482—1497 von Danchart und Bernardo Ortega gearbeitet; der des Domes von Toledo, ein bemaltes und vergoldetes Riesenwerk aus Holz, um 1500 von Peti Juan und Maestro Copin, was das Figürliche betrifft. — Von Jnan de Olatzaga stammen die 14 kolossalen Statuen an der Façade der Kathedrale von Huesca. — Von Domènico Alejandro Florentin das prachtvolle Grab des Infanten Don Juan in S. Tomas zu Avila; nach seinen Zeichnungen in Italien ausgeführt: die Tumba des Kardinals Ximenes in S. Ildefonso zu Alcala de Henares. — Alvaro Monegro arbeitete 1531 bis 1533 unter Leitnng des Alonso de Covarrnbias (Schülers des Enrique de Egas, vgl. S. 265) das Grabmal des (1379 gestorbenen) Königs Enrique II. im Dom von Toledo, ein besonders geschmackvolles Werk. Das Grabmal des Duque de Cardona (gest. 1532) in der Franciskanerkirche zu Belpnch in Arragonien, ist von Giovanni da Nola (S. 337) in Neapel gearbeitet. — Hinter dem Hochaltar des Domes von Burgos enthalten reichsculptirte Nischen die Passionsgeschichte, in kräftig realistischem Styl um 1540 angeblich von Felipe de Borgogna verfertigt. — Auf die Fortsetzung dieses Prachtstyles werden wir bei der Periode von 1550 bis 1600 wieder zurückkommen.

FÜNFTES KAPITEL.

DIE BILDENDE KUNST IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES SECHSZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

§. 1. Allgemeine Bemerkungen.

Die hohe Ausbildung des künstlerischen Styles und der künstlerischen Darstellungsweise, welche durch die grossen italienischen Meister der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts gewonnen war, ward in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im weitesten Kreise umhergetragen, den verschiedenen, der künstlerischen Bildung geneigten Nationen mitgetheilt, bei den mannigfaltigsten, einer künstlerischen Gestaltung fähigen Gegenständen zur Anwendung gebracht. Diese gleichmässige Verbreitung eines hochentwickelten Geschmackes bildet den Charakter des genannten Zeitabschnittes (dessen Anfang und Ende jedoch, wie überall bei den Momenten des geschichtlichen Entwickelungsganges, nicht durch bestimmte Jahrzahlen zu bezeichnen ist). Dabei ist aber zu bemerken, dass man im Wesentlichen nur die äusseren Elemente von dem, was jene grossen Meister begründet hatten, aufzufassen vermochte, dass man in der Nachfolge der letzteren wesentlich nur auf eine äusserliche Wirkung bedacht war, dass man die Darstellungen gleich bei der Erfindung mehr oder weniger auf die Schaustellung berechnete, und dass in Folge solcher Sinnesrichtung der Styl, der einem hohen Aufschwunge des Geistes sein Dasein verdankte, grossen Theils zu einer handwerksmässigen Manier umgewandelt werden musste.

Beides, die Verbreitung des hohen Styles und die Entartung desselben zu einer äusserlichen Manier, beruht auf den allgemeinen culturgeschichtlichen Verhältnissen. Der Zwiespalt zwischen alter und neuer Geistesrichtung war jetzt offenkundig ins Leben getreten; Katholicismus und Protestantismus standen sich als zwei feindliche Mächte gegenüber. Jener war gewaltigen Sinnes auf ein Gebiet hinübergetreten, wo ihm die schönsten Blüthen des Lebens erspriessen mussten; aber er hatte dadurch die eigentliche, feste Grundlage seines Daseins verloren, und die innere Hohlheit musste sich bald offenbaren; dies ist zunächst als der Grund der manieristischen Erscheinungen in der italienischen Kunstgeschichte zu betrachten. Der Protestantismus aber war, im Allgemeinen, noch nicht

zur äusseren Form entwickelt, hatte noch nicht das Leben gestaltungskräftig durchdrungen; auch er vermochte somit, wo es sich um künstlerische Interessen handelte, nur erst eine äusserlich bedingte Form, und zwar in der Weise, wie sie ihm eben dargeboten ward, entgegenzunehmen. Die in Rede stehende Zeit ist für die kunsthistorische Entwickelung nur als eine Zwischenperiode zu betrachten, die im Ganzen weniger an sich, denn als eine Verbindung zwischen Vergangenem und Künftigem ein Interesse hat.

Die Mehrzahl der künstlerischen Arbeiten dieser Zeit ist nach alledem nur wenig erfreulich, zumal wo es sich um Werke von höherer geistiger Bedeutung handelt; hier erweckt der Widerspruch zwischen der Leere des Inhalts und der Anmassung in der äusseren Darstellung zumeist ein sehr unbehagliches Gefühl. Wir werden uns somit über diese Zeit im Allgemeinen mit kurzen Andeutungen befriedigen können. Wo indess in den Werken dieser Zeit die eigentliche Absicht des künstlerischen Betriebes mehr nur auf Dekoration gerichtet ist, da verschwindet auch jener Widerspruch und es wirken somit solche Arbeiten von untergeordneter Bedeutung zumeist ungleich erfreulicher, als die Mehrzahl der Werke des höheren Ranges. Zugleich aber ist zu bemerken, dass in einzelnen glücklichen Fällen auch in dieser Zeit künstlerische Kräfte auftreten, die, von dem allgemeinen manieristischen Streben weniger berührt, sich unbefangenen Sinnes und ausgerüstet mit all denjenigen Mitteln, welche ihnen die nächste Vergangenheit darbot, nur an das reine Vorbild der Natur hielten. Ihre Leistungen erscheinen als helle Glanzpunkte in dieser Periode der allgemeinen Verflachung, und sie bilden eine zwar minder umfassende, aber um so bedeutsamere Uebergangslinie zu den Bestrebungen des 17. Jahrhunderts.

§. 2. Italien.

In der italienischen bildenden Kunst sehen wir den Styl des Michelangelo von vorzüglichem Einfluss, theils so, dass man demselben ganz in der Weise zu folgen sich bestrebte, wie er durch den Meister selbst vorgebildet war, theils so, dass man andere Schulrichtungen nach den Eigenthümlichkeiten dieses Styles zu modificiren suchte. Michelangelo's hohe Lebensdauer, die beträchtlich in diese Zeit hinüberreicht, und seine mächtige Persönlichkeit dienten wesentlich zur Begründung eines solchen Einflusses; mehr aber noch der Umstand, dass in der unabhängigen Weise seiner Gestaltung, die nur in sich ihre Bedeutung haben will, Etwas liegt, das, einseitig aufgefasst, dem Streben nach äusserlicher Schaustellung unmittelbar entgegenkommen musste. Dergleichen findet sich schon in manchen seiner späteren Werke, mehr noch bei seinen Nachfolgern, die zum Theil, sofern sie ihm näher angehören, bereits oben besprochen sind.

In der Sculptur[1] bleibt dies Verhältniss zunächst mit Entschiedenheit ersichtlich. Als einer der bedeutendsten Bildhauer, die sich dem Michelangelo in dieser Periode des manieristischen Strebens anschlossen,

[1] Denkmäler der Kunst, T. 90.

ist der mit bedeutendem Schönheitssinn begabte Guglielmo della Porta (bis 1577) voranzustellen; sein Hauptwerk, das Grabmonument des Papstes Paul III. in der Peterskirche von Rom, hat, obgleich es von manchem Gezierten und Gesuchten nicht frei ist, noch immer viel Grossartiges. — Dann mag Vicenzio Danti (1530—1567) genannt werden; das bedeutendste Werk dieses Künstlers ist die Gruppe der Enthauptung Johannis über der südlichen Thür des Baptisteriums von Florenz. — Bartolommeo Ammanati (1511—1592), in der Sculptur ein Schüler des B. Bandinelli und des Jac. Sansovino, hat eine ansehnliche Anzahl von Werken geliefert, die, zum Theil wenigstens, noch an die ansprechendere Weise des letztgenannten Meisters erinnern (so namentlich die Statuen der Religio und Justitia in S. Pietro in Montorio zu Rom); eines seiner Hauptwerke ist der grosse, reich geschmückte Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz. — Giovanni Bandini, genannt Gio. dall' Opera (Statue der Architektur an dem Grabmale Michelangelo's in S. Croce zu Florenz, u. A. m.), und Leone Leoni (Grabmal des Giacomo de' Medici im Dome von Mailand) haben eine mehr zierliche Richtung, die sich besonders bei dem letzteren zu einer überaus feinen, obschon ebenfalls in dem allgemeinen Zeitgeschmack befangenen Anmuth entwickelt. Andere Arbeiten Leoni's besonders an der Façade von S. Maria presso S. Celso zu Mailand; Bedeutendes in Spanien. — Giovanni da Bologna (1524—1608), ein Niederländer, aus Douay in Flandern) erscheint als ein talentvoller und werkthätiger, aber nicht sonderlich geistreicher Nachfolger des Michelangelo. Unter seinen zahlreichen Werken mögen, als in Florenz befindlich, genannt werden: die Reiterstatue Cosmus I. auf der Piazza del Granduca, der Raub der Sabinerin in der Loggia de' Lanzi, und der berühmte fliegende, von einem Windstrahl getragene Merkur, in den Uffizien.

Im Fache der Medaillen- und der Steinschneidekunst begegnen wir wiederum einer bedeutenden Anzahl von Arbeiten, die sich zum Theil auch in dieser Zeit noch durch ein beachtenswerthes Kunstverdienst auszeichnen. Als besonders namhafte Meister in beiden Fächern sind zunächst zu nennen: der schon angeführte Leone Leoni, dem sein Sohn Pompeo nachstrebte; Jacopo da Trezzo, und Gio. Antonio de' Rossi. Sodann die Brüder Gio. Paolo und Domenico Poggini, beides eigentlich Goldschmiede; Frederico Bonzagna, durch Medaillen von vorzüglich reinem Style ausgezeichnet; Paolo Selvatico, u. A. m.

In der italienischen Malerei[1] findet sich, was die Mehrzahl ihrer Leistungen anbetrifft, eine ebenso bewusste Aufnahme der Richtung des Michelangelo. Doch erscheint dieselbe in diesem Fache der Kunst grossen Theils noch viel weniger glücklich, als in der Sculptur, wohl aus dem einfachen Grunde, dass hier die leichtere Praktik der manieristischen Uebertreibung ein ungleich bequemeres Feld eröffnen musste. Es ist eine

[1] Denkmäler der Kunst, T. 88.

Menge grossräumiger Wandmalereien in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts in Italien ausgeführt worden; aber es wird der Kunstgeschichte vergönnt sein, über diese mit flüchtiger Handwerklichkeit prahlenden Werke, über diese grossartig scheinenden und doch nur affektirten und innerlich nüchternen Gebilde schnell hinwegzugehen. Die Staffeleibilder sind zuweilen sorgsamer ausgeführt; nichts destoweniger dient aber auch hier die äussere Eleganz nur dazu, die innere Hohlheit um so mehr ersichtlich zu machen. Nur wo das schlichte Vorbild der Natur vorlag (somit vornehmlich in Bildnissen) erscheinen zumeist anziehendere Leistungen.

Es möge an kurzer Aufführung der wichtigeren Namen der Maler dieser Richtung genügen. In Florenz sind zu nennen: Giorgi Vasari (1512—1574, in seinem grossen literarischen Werk der Künstler-Biographieen ein sehr liebenswürdiger Novellist, als Künstler selbst zumeist einer der leichtsinnigsten); Francesco de' Rossi, gen. Fr. de' Salviati; Angelo Bronzino, und sein Neffe Alessandro Allori, ersterer besonders in Portraitbildern tüchtig; Santi Titi, Batista Naldini, Bernardino Poccetti, u. A. m. — In Siena Arcangelo Salimbeni, Franc. Vanni, Rutilio Manetti, und Marco di Pino, gen. Marco da Siena (zumeist in Neapel thätig). — In Rom: Girolamo Siciolante da Sermoneta; die Brüder Taddeo und Federigo Zuccaro (nicht unbedeutend in ihren historischen Gemälden im Schlosse Caprarola, die mehr einen Portrait-Charakter haben; Giuseppe Cesari, genannt il Cavalier d' Arpino (durch frische blühende Färbung ausgezeichnet). — In Bologna: Prosp. Fontana, Lorenzo Sabbatini, Or. Sammachini, Bart. Passerotti, Lavinia Fontana (in kleinen Bildnissen vortrefflich), Domenico Cesi, und der Niederländer Dionisio Calvart, gen. D. Fiammingo (durch warmen Schmelz der Färbung ausgezeichnet). — In Genua: Andrea und Ottavio Semini, und Luca Cambiaso (ein rüstiges Talent, mit grossen malerischen Eigenschaften begabt, bei dem der Sinn für schlichte Naturwahrheit immer wieder durchbricht). — In Neapel endlich ist Simone Papa, il giovane, zu nennen, der sich durch edlere Einfalt von den meisten der Vorgenannten vortheilhaft unterscheidet.

Wenn so eben bereits auf einzelne Künstler hingedeutet wurde, die sich durch ein aufrichtigeres Anschliessen an die Natur und durch reineren Sinn über der allgemeinen Verflachung zu erhalten suchten, so ist nunmehr noch eine ganze Schule anzuführen, die in ähnlicher Weise und mit grossartigeren Erfolgen eine höchst erfreuliche Ausnahme von der allgemeinen Zeitrichtung macht. Dies ist die Schule von Venedig, wo von jenem Zwiespalt der Zeit für jetzt fast Nichts ersichtlich wird. Hier erhalten sich noch gegenwärtig das gesunde, auf der begeisterten Naturanschauung beruhende Princip und die hochentwickelte Technik, die der Schule in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so glänzende Erfolge gesichert hatten, und sie bethätigen sich nicht blos in einer Wiederholung dessen, was von den früheren Meistern bereits geleistet war, sondern zugleich in neuen, selbständigen Schöpfungen. Zunächst tritt uns hier Jacopo Robusti, genannt il Tintoretto (1512—1594) entgegen, ein Künstler, dessen Darstellungen von einem mächtigen, leidenschaftlich

bewegten Geiste belebt erscheinen. Die klare, in ruhigem Genügen gehaltene Darstellungsweise seiner Vorgänger, namentlich des Tizian, befriedigte ihn nicht; es trieb ihn zu einer mehr energischen Behandlung der Form (im Sinne der Florentiner) und, hiemit in Uebereinstimmung, zu einer kräftigen, wirkungsreichen Schattengebung. Man kann gewissermaassen sagen, dass das venetianische Colorit, wie bei Tizian ins Helle, so bei Tintoretto ins Dunkle ausgebildet sei. Bei seinen bedeutenden Verdiensten ist Tintoretto freilich auch von erheblichen Mängeln nicht frei; bei seinen grösseren Compositionen (unter denen seine Darstellungen in der Schule des h. Rochus, seine Wunder des h. Marcus in der Akademie und seine Hochzeit zu Cana in der Sakristei der Salute zu Venedig zu den ausgezeichnetsten gehören) tritt sogar die manieristische Richtung der Zeit, namentlich jenes absichtliche Streben nach Schaustellung, mehr oder weniger deutlich hervor. Dennoch bleibt er in vielen Einzelheiten auch solcher Gemälde stets höchst beachtenswerth; und vor allen gehören seine Bildnisse, dergleichen sich in mehreren Sammlungen finden, zu den grossartigsten Leistungen dieses Faches. Als Nachfolger seiner Richtung ist sein Sohn Domenico Tintoretto hervorzuheben. — Noch höher steht Paolo Caliari, gen. Paolo Veronese (1528—1588). Dieser Meister fasst die Natur mit voller, freier Unmittelbarkeit auf, aber getragen und gehoben von jener classischen Grösse des Sinnes, welche durch die früheren Meister der Schule bereits begründet war. Seine Bilder stellen das Leben in glänzendem, festlichem Rausche dar, wie es bei den freudigsten Anlässen sich entwickelt und wie es zu jener Zeit der venetianischen Blüthe so leuchtend erschien; der volle Genuss des Daseins, eine Stimmung des Gefühles, die wie auf heiter erregten Wellen ruhig und sicher dahinflutet, spricht aus ihnen zu uns. Prächtige Paläste bauen sich in diesen Bildern empor, von Schaaren festlich Versammelter belebt; funkelnde Geräthe und Geschmeide, schillernde Gewänder, alle bunte Farbenlust ist in ihnen vor unsern Augen ausgebreitet, aber ein klarer sonniger Tag umfängt das Ganze, und der Erguss des Lichtes vereint diesen Wechsel der Formen und Farben zur lautersten Harmonie. In der Meisterschaft des Colorits, in der geistreichen Führung des Pinsels steht Paolo Veronese auf der höchsten Stufe. Seine bedeutendsten Gemälde stellen, im Einklange mit solcher Sinnesrichtung, festliche Mahlzeiten dar; zu diesen gehören: die grosse Darstellung der Hochzeit zu Kana, im Museum von Paris; Christus an der Tafel des Levi, in der Akademie von Venedig; eine zweite Hochzeit zu Kana, in der Galerie von Dresden; Christus an der Tafel des Simon, in der Galerie von Turin, u. a. m. Auch anderweitig zieht er Gegenstände vor, die zu der Entwickelung festlicher Pracht Gelegenheit gaben, wie die Anbetung der Könige und Aehnliches. Aber auch da geht er aus solcher Stimmung nicht heraus, wo sie minder passend an ihrer Stelle war, wie z. B. in einfachen Altarbildern; in manchen von diesen Werken erscheint er, was sehr natürlich ist, in dem freien Erguss seines Gefühles beengt, und er wirkt hier somit allerdings minder erfreulich. (Eine ganze Anzahl von Gemälden, meist aus seiner früheren Zeit, in S. Sebastiano zu Venedig, grosse Altarbilder in S. Giustina zu Padua,

S. Giorgio zu Verona u. s. w.). Seine Schüler, unter denen Carlo Caliari (sein Sohn) und Batista Zelotti hervorzuheben sind, zeigen meist eine mehr äusserliche Nachahmung seiner edeln Eigenthümlichkeit. — In andrer Weise zeichneten sich die Künstler der Familie da Ponte, gewöhnlich Bassano genannt, aus, vornehmlich der Vater Jacopo (1510 bis 1592), und neben ihm seine vier Söhne, unter denen Francesco und Leandro die bedeutendsten sind. Jacopo Bassano war der Sohn eines älteren Francesco Bassano von Vicenza, der seine ersten künstlerischen Anregungen in seiner Vaterstadt durch Bartolommeo Montagna erhielt, wie sein Altarbild v. J. 1509 im Museum zu Bassano beweist. Jacopo begab sich nach Venedig und schloss sich der Schule Tizians an. Bald ging er jedoch, gewissermaassen der Richtung des Paolo Veronese vergleichbar, aber ohne dessen Grösse und in mehr unmittelbarer Naivetät, zu einer entschieden naturalistischen Richtung über. In solcher Art behandelte er mancherlei heilige und mythische Darstellungen, die durch gesunden Sinn und schlichte Treuherzigkeit der Behandlung anziehen. Häufig aber ward der eigentliche Gegenstand des Bildes zur Nebensache gemacht und dagegen die äussere Umgebung, das Treiben des Landbewohners oder des städtischen Verkehres, das häusliche Geräth oder die landschaftliche Natur als Hauptsache behandelt, diese auch wohl ganz für sich, ohne jene Andeutungen eines höheren Lebens, zum Gegenstande der Darstellung gemacht. Diese Bilder sind demnach die ersten, mit Absicht durchgeführten Werke des sogenannten Genre; sie zeichnen sich, ohne zwar auf gemüthliche oder humoristische Wirkung auszugehen, durch einfache Naturtreue und durch den heiteren Glanz der venetianischen Färbung aus. In den italienischen, wie auswärtigen Sammlungen, sind sie sehr häufig. — Die Erscheinungen, die in der venetianischen Schule, neben den ebengenannten, um den Schluss des 16. Jahrhunderts hervortreten, zeigen mehr nur eine handwerksmässige Wiederholung dessen, was durch die früheren Meister vorgearbeitet war. Der Repräsentant dieser hiemit allerdings auch eintretenden Verflachung ist Jacopo Palma, il giovane (1544 bis um 1628).

Sodann ist hier noch eines besonderen Kunsthandwerkes zu erwähnen, dessen Blüthe vornehmlich der in Rede stehenden Periode angehört. Dies betrifft die Anfertigung der sogenannten Majolika-Arbeiten, Geschirre, Tafeln und mannigfache Gefässe von gebranntem Thon, die mit Schmelz-Malereien und mit einer Glasur versehen sind. Der Betrieb derselben, namentlich derjenigen, die einige künstlerische Bedeutung haben, beschränkt sich fast ausschliesslich auf das Herzogthum Urbino. Der Beginn dieser Arbeiten fällt allerdings schon in eine frühere Zeit und hängt, wie es scheint, mit der Anwendung der glacirten und zum Theil auch bemalten Terracotten des Luca della Robbia nahe zusammen. So finden sich mancherlei Majoliken, die aus dem Ende des 15. und aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts herrühren, und deren Bilder, was durch die höhere Kunstrichtung der Malerei in Urbino erklärt wird, dem Gepräge der umbrischen Schule entsprechen. Als ein namhafter Meister

dieser Zeit ist jener Giorgio Andreoli anzuführen, dessen bereits (S. 282) als eines Nachfolgers der della Robbia gedacht ist und der, nebst andern Gliedern seiner Familie, als Majolika-Maler vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts erscheint. Die eigentliche Blüthe der Majolika-Arbeit fällt indess in die Regierungszeit des Herzoges Guidobaldo II. von Urbino (reg. 1538—1574), der es sich sehr angelegen sein liess, diesen Kunstzweig zu fördern. Jetzt nahm man vorzugsweise Zeichnungen Rafaels und seiner Nachfolger, wie dieselben in den zahlreichen, aus Rafaels Schule hervorgegangenen Kupferstichen vorlagen, zum Gegenstande der bildlichen Darstellung; auch fertigten namhafte Künstler, wie Rafael dal Colle (ein Schüler des Giulio Romano) Batista Franco u. A., die Vorbilder, deren man bedurfte. Als vorzügliche Majolika-Maler dieser Zeit werden gerühmt: il Rovigo, Orazio Fontana, Girolamo Lanfranco, Cipriano Piccolpasso, Terenzo di Maestro Matteo. Uebrigens tragen ihre Arbeiten grösstentheils nur ein handwerksmässiges Gepräge. Nach dem Tode Guidobaldo's II. fand dieser Industriezweig nicht mehr dieselbe Unterstützung, und obgleich bis ins 18. Jahrhundert Arbeiten der Art vorkommen, so stehen sie doch, der Mehrzahl nach, auf einer ungleich mehr untergeordneten Stufe, als die der genannten Zeit. Sammlungen von Majolika-Arbeiten sind nicht selten; eine ziemlich bedeutende der Art besitzt das Berliner Museum; eine noch reichhaltigere das Museum zu Braunschweig. Die berühmteste Sammlung ist die der Herzoge von Urbino, die als Vermächtniss an das heilige Haus von Loreto übergegangen ist.

§. 3. Frankreich.

In Frankreich war man schon in der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts der Aufnahme italienischer Kunstformen geneigt gewesen, wie dies vornehmlich die französischen Miniaturmalereien jener Zeit erweisen. Im Anfange des 16. Jahrhunderts erscheinen die letzteren (namentlich die Arbeiten jenes Godefroy, (S. 392) in verwandter Richtung mit der ausgebildeten italienischen Kunst, und sogar bereits in dem Streben nach besonderer Eleganz und einer gewissen gesuchten Grazie. Dies Streben bildet den charakteristischen Grundzug in der weiteren Entwickelung der französischen Kunst. Wesentlich wurde dieselbe gefördert durch die grossen Unternehmungen, welche König Franz I. (in der ersten Hälfte des 16. Jahrh.) und sein Nachfolger Heinrich II. veranlassten, und durch die grosse Schaar der italienischen Künstler, welche von diesen Fürsten ins Land gerufen wurden; unter den letzteren mögen hier, als vorzüglich einflussreich, die Maler Rosso de' Rossi, Primaticcio und Niccolo dell' Abbate, sowie der Bildhauer Benvenuto Cellini hervorgehoben werden. Die Sinnesweise dieser Künstler stimmte sehr wohl mit jener Richtung des französischen Geschmackes überein, so dass dieselbe nunmehr, obgleich allerdings in einer, zumeist ziemlich entschieden manieristischen Weise, zur vollen Entfaltung kommen musste. Verschiedene französische Künstler schlossen sich den Italienern an. Da die Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau den Mittelpunkt der Kunstbestrebungen

dieser Zeit ausmachten, so begreift man den gesammten Kreis der Künstler, welche damals in Frankreich thätig waren, gewöhnlich unter dem Namen der Schule von Fontainebleau. Ihre Blüthe gehört der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an.

Als namhaft bedeutende Künstler dieser Schule sind zunächst einige Bildhauer[1] hervorzuheben, deren Werke, bei den ebengenannten Eigenthümlichkeiten, doch zumeist durch edle Anordnung, durch feinen Sinn und zarte, verständige Ausführung anziehen: Jean Goujon (gest. 1572), der bedeutendste Meister dieser Zeit; von ihm namentlich die anmuthvollen Flachreliefs am Brunnen *des innocens* zu Paris und ähnliche im dortigen Museum, wo ausserdem eine etwas überschlanke Diana und das trefflich angeordnete Relief ausruhender Bacchanten, etc. (Auch schreibt man ihm das prächtige Grabmal in der Kathedrale von Rouen, welches Diana von Poitiers ihrem Gemahl setzen liess, zu). — Germain Pilon (gest. 1590); sein Hauptwerk die elegante, in den Gewändern überzierliche Gruppe der drei Grazien, (oder nach Andern der drei göttlichen Tugenden) im Museum von Paris, von dem Grabmale Heinrich's II. — Jean Cousin (gest. 1589); einige Portraitfiguren im Museum von Paris. — Barthélémy Prieur, Pierre Francheville, Paul Ponce (ein Italiener von Geburt), u. A. m. —

In der Malerei finden wir wenig nationale Talente von Bedeutung. In diesem Kunstfache ist hier besonders nur der eben genannte Jean Cousin, ein sehr vielseitiger Künstler, hervorzuheben. Ein jüngstes Gericht von seiner Hand, im Pariser Museum, hat indess, obschon es zart behandelt ist, ein bedeutend manieristisches Gepräge. Vorzüglich berühmt ist J. Cousin im Fache der Glasmalerei; unter den Arbeiten solcher Art, die von ihm herrühren, werden besonders die in der Kathedrale zu Sens und in der Kirche St. Gervais zu Paris hervorgehoben. Ueberhaupt fand diese Kunstgattung in Frankreich in der genannten Periode eine sehr bedeutende Theilnahme. Im Ganzen ist der Styl dieser Fenster, das Verhältniss zur Farbe und die Technik nicht besonders vorzüglich. Auch finden wir hier, neben Cousin, noch mehrere andre Künstlernamen von Bedeutung, wie Robert Pinaigrier, Bernard de Palissy, Henriet Claude, u. s. w.

Mit der Glasmalerei hängt noch ein besonderes Kunsthandwerk zusammen, das in dieser Periode in Frankreich zu einer bedeutenden Blüthe gedieh, die Emaille-Malerei, als Verzierung verschiedenartiger, aus Kupfer gearbeiteter Geschirre und Gefässe, auch in ihrer Anwendung zu selbständigen Tafeln. Der Hauptsitz dieses Industriezweiges war Limoges; seine Arbeiten bilden das Gegenstück zu den italienischen Majoliken, und auch sie gehen in eine frühere Zeit zurück. Schon im 12ten Jahrhundert soll der Kunstzweig der Emaille-Arbeit in Limoges geblüht haben. Mancherlei Treffliches und Geschmackvolles findet sich sodann am Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts, gleichzeitig mit jenem Aufschwunge der französischen Miniaturmalerei und in ähnlicher Richtung. Die eigentliche Blüthe der Emaille-Arbeit fällt indess mit der

[1] Denkmäler der Kunst, T. 90.

Blüthe der Schule von Fontainebleau zusammen. Die Arbeiten erscheinen theils als colorirte Umrisszeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farben, theils (doch nur selten) als Nachahmungen von Majoliken, theils — und dies betrifft die grössere Mehrzahl — grau-in-grau gemalt, wobei jedoch das Nackte zuweilen eine röthliche Färbung hat. Als Vorbilder nahm man nicht selten Kupferstiche aus der Schule Rafaels, die insgemein mit grosser Zartheit (besser als bei den Majoliken) aufgefasst wurden; sehr häufig auch lieferten die Künstler der Schule von Fontainebleau das nöthige Vorbild. Als namhafte Emaille-Maler dieser Zeit sind anzuführen: Leonard Limosin (auch als Glasmaler gerühmt, doch minder bedeutend); Jean Court (Courtois, Courteys, — neben andern Gliedern seiner Familie, wie P. Courtays und Suzanne Courtays); Pierre Rexmon (ein Deutscher, eigentlich Rexmann, auch Raymond geschrieben; seine Arbeiten sind am meisten verbreitet); J. Poncet, ein vorzüglich ausgezeichneter Künstler; und, als zu den jüngsten gehörig, Joseph Laudin und Jean Bapt. Nouaillier. — In Deutschland ist die Berliner Kunstkammer durch einen bedeutenden Schatz solcher Emaillen ausgezeichnet; in Frankreich war die Sammlung des Hrn. Didier-Petit zu Lyon die umfassendste; Manches findet sich auch im Louvre und besonders im Hôtel de Cluny zu Paris.[1]

§. 4. Die Niederlande und Deutschland.[2]

In der niederländischen Malerei war uns im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern entgegen getreten, welche die heimische Kunstrichtung durch das Studium der Italiener, namentlich derjenigen Meister, bei denen sie eine klassische Ausbildung der Form vorfanden, zu veredeln strebten. Einzelne ihrer Leistungen tragen schon sehr entschieden das italienische Gepräge. Durchgehend ist dies der Fall bei ihren Nachfolgern, von der Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts ab. Hier erscheint zunächst Lambert Sutermann, genannt Lamb. Lombard (1506—1560), ein Meister, der sich vor Allen seiner Richtung durch eine schlichte und edle Sinnesweise auszeichnet. Auf ihn folgt Franz de Vriendt, genannt Franz Floris (1520—1570), der gerühmteste und einflussreichste unter den niederländischen Malern der Zeit, durchgebildet auf eine höchst elegante Weise, dabei aber, wie die meisten seiner italienischen Zeitgenossen, ebenso nüchtern im Gefühle, wie anspruchvoll in der Darstellung (Hauptbilder im Museum zu Antwerpen); in Bildnissen jedoch ganz ausgezeichnet, wie u. A. drei Portraits vom J. 1558 in den Sammlungen zu Wien und zu Braunschweig beweisen. Mit ihm erhielt Wilhelm Key aus Breda seine Ausbildung bei Lambert Lombard, der die italienischen Einflüsse mit frischer Empfindung zu ver-

[1] Vgl. über diesen Kunstzweig Kugler's Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 132; ff. Die im Obigen enthaltenen näheren Namensbestimmungen sind nach der Mittheilung des Hrn. Didier-Petit gegeben. — Zahlreiche Abbildungen bei Du Sommerard. — Notice des émaux exposés dans les galeries du musée du Louvre, par M. de Laborde. Paris 1852. (neue Ausg. 1857.) — Auszüge hieraus: Kugler, Kleine Schriften II, 703 ff. (Auch im Kunstbl. 1853, No. 4, f.). — [2] Denkm. d. Kunst, T. 89. 90.

arbeiten weiss. (Eine Susanna im Bade, in der Galerie zu Pommersfelden; ein treffliches Bildniss im Belvedere zu Wien.) Sein Neffe Adrian Thomas Key zeichnet sich besonders im Portrait aus (Akademie zu Antwerpen, Museum zu Berlin). Noch andere zahlreiche Schüler schliessen sich an Franz Floris an: Anton Blockland, Lucas de Heere, Martin de Vos, der später nach Venedig ging und mit Tintoretto arbeitete, mehrere Künstler der Familie Franck (von ihnen zumeist kleine figurenreiche Bilder) u. s. w., Alle jedoch bald leer und unwahr, bald hart und kleinlich. Dagegen ist ein anderer Schüler des F. Floris, Franz Pourbus, der ältere, und ihm ähnlich sein Sohn gleichen Namens, im Fache des Portraits, worin er unmittelbar auf die Natur hingewiesen war und worin er die Bestrebungen der älteren niederländischen Portraitmaler mit Glück aufnahm, ungleich erfreulicher. — Peter de Witte, gen. Candido, der um den Schluss des 16. und im Anfange des folgenden Jahrhunderts am kurfürstlichen Hofe zu München thätig war, Carl van Mander, u. A., erscheinen wieder in einer mehr manieristischen Richtung; so auch Octavius van Veen, gen. Otto Venius (1556 bis 1634), der dabei jedoch auf eine energische Behandlung Bedacht nahm. — Durch frischeren Naturalismus zeichnen sich am Schlusse des Jahrhunderts aus: Cornelius Cornelissen, genannt C. van Haarlem, und Abraham Bloemaert. Auch gehört hieher Peter Breughel der ältere (der Bauernbreughel), der die zuerst durch Quintin Messys begründete Richtung auf das Volksthümliche, Genrehafte weiter verfolgte und sich in derben Darstellungen des Bauernlebens wohlgefiel. (Eine merkwürdige Kreuztragung im Museum zu Antwerpen.) Aehnlich sein Sohn Peter Breughel der jüngere (der Höllenbreughel), der es liebte, nächtliche Flammenbilder zu malen, besonders gern Scenen der Unterwelt, in denen er dem tollen Wahnsinn des Hieronymus Bosch nachstrebte. Beide leiten die niederländische Genremalerei ein, wie ein weiter unten zu betrachtender Bruder des letztgenannten, Johann Breughel, die Landschaft, und Joachim Beuckelaer aus Antwerpen so wie sein Oheim Peter Aertsen, genannt Langenpier aus Amsterdam als erste Maler von Küchenstücken, Märkten u. dgl. zu nennen sind.

Aehnliche, obschon minder umfassende Bestrebungen zeigen sich in der deutschen Malerei. Bartholomäus Spranger erscheint als ein wenig anziehender Manierist im Sinne der römischen Schule; so auch Johann von Aachen und andere rheinische Meister dieser Zeit.[1] Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer gehen dagegen mehr der Richtung der venetianischen Schule nach, und namentlich der letztere, ein Schüler Tintoretto's, hat in solcher Art so tüchtige Arbeiten geliefert, dass man sie für Werke aus der besten Zeit der venetianischen Schule halten könnte. —

Im Fache der Glasmalerei begegnen wir in dieser Periode sehr bedeutenden Bestrebungen in Holland. Als ein höchlichst gerühmtes Werk dieser Kunstgattung sind besonders die vierundvierzig Fenster der Johanniskirche zu Gouda anzuführen, die nach einem, seit 1552 erfolgten

[1] Ueber diese vgl. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 317.

Neubau der Kirche bis gegen das Ende des Jahrhunderts ausgeführt wurden. Die vorzüglichsten Meister dieser Fenstergemälde sind die Brüder Walther und Theodor Crabeth; neben und unter ihnen arbeiteten dort Wilhelm Thibant, Adrian Vrije, Theodor van Zyl, u. A. m. — Andere vorzügliche Leistungen im Fache der Glasmalerei finden sich in der Schweiz. Hier gefiel man sich darin, die Fenster der Rathhäuser, Gildehäuser, auch der Wohngebäude, mit zierlichen Wappen, die zumeist von stattlichen Bannerträgern gehalten werden, oder mit sorglich ausgeführten Bildern kleineren Maassstabes zu schmücken. Als bedeutende Meister sind hier die Gebrüder Stimmer (um 1570) und besonders Christoph Maurer (geb. 1564) hervorzuheben.

In den deutschen Steinsculpturen[1] dieser Zeit findet sich neben der italisirenden Manier und der völlig malerischen Auffassung des Reliefs oft eine grosse Zierlichkeit, selbst Tüchtigkeit der Behandlung, namentlich in den Bildnissen. Zunächst sind in diesem Betracht die reichen, zwar mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Bildwerke zu erwähnen, welche die beiden, oben genannten Façaden des Heidelberger Schlosses schmücken. — Sodann eine Reihe von Grabmonumenten: die beiden eleganten Denkmäler der Erzbischöfe Adolph und Anton von Schauenburg (errichtet 1561), im Chore des Domes von Köln; das höchst treffliche Denkmal des Johann von Neuburg (v. J. 1569) in der Kapelle des Hospitals von Cues, an der Mosel; die stattlichen, doch freilich nur mehr in einem dekorativen Style gehaltenen Denkmäler von Gliedern des Pfalzgräflich Simmern'schen Hauses, in der Pfarrkirche zu Simmern (etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis 1598 ausgeführt; das bedeutendste und letzte davon, dasjenige des Pfalzgrafen Richard und seiner Gemahlin, vielleicht von dem Bildhauer Johann von Trarbach), u. A. m. Von einem diesen Denkmälern zu Simmern entsprechenden Styl sind die Grabmäler des Landgrafen Philipp d. Jüngern von Hessen (gest. 1583) und seiner Gemahlin, in der Stiftskirche zu S. Goar, sauber, aber etwas leblos. Zwei tüchtige ritterliche Grabdenkmäler v. J. 1588, — der Verstorbene vor dem Gekreuzigten knieend, von seinem Schutzheiligen begleitet — finden sich in der Minoritenkirche zu Köln, das sehr naive, kleine Denkmal eines Kindes (1580) in der Kirche zu Namedy. Von grosser dekorativer Pracht sind auch die bereits oben erwähnten elf Fürsten-Standbilder, die seit 1574 für den Chor der Stiftskirche zu Stuttgart ausgeführt wurden.[2] — Vom Jahr 1571 ist das grosse Epitaphium des Matth. v. Schulenburg in der Stadtkirche zu Wittenberg, von Georg Schröter aus Torgau, die knieende Hauptfigur von steifer Sauberkeit, die Reliefs zierlich, die Einfassung barock-prachtvoll. Von einem Elias Gottfro oder Godefroy aus Emmerich (gest. 1568) sind, ausser einem fürstlichen Grabmal in S. Martin zu Cassel,

[1] S. Kugler, Kleine Schriften II, S. 277 u. 347 die rheinischen Arbeiten. — Ueber die Denkmäler in Würzburg s. deutsches Kunstblatt 1851, S. 405 ff. —
[2] Heideloff, Schwäbische Denkmäler. 3. Lief. S. 23.

drei grosse, bereits italisirende Hochreliefs biblischen Inhaltes im dortigen Museum vorhanden. — Endlich enthält der Dom zu Mainz in seinen Denkmälern fortlaufende Belege zur Geschichte der damaligen Bildnerei. Es sind meist Statuen in barocken Nischen stehend; dasjenige Erzbischof Albrechts (1546) ist mehr durch den trefflichen Kopf und das Material, als durch die Gesammtfassung ausgezeichnet); minder bedeutend sind diejenigen Erzb. Sebastians (1555) und Erzb. Daniels (1582); zwei Familiendenkmale, Brendel (1562) und Gablenz (1592), stellen jedes die Familie in guter Bildnissauffassung vor dem Crucifix knieend dar; zum Vorzüglichsten dieser Richtung gehört sodann die ausdrucksvolle Grabstatue Erzb. Wolfgangs (1606). — Auch der Dom von Würzburg besitzt, ausser den bereits genannten u. a. frühern Werken, mehrere Monumente, welche zwar nicht so sehr durch reinen plastischen Styl und höheres Lebensgefühl, als durch stattliche dekorative Wirkung ausgezeichnet sind. Abgesehen von mehrern Bronzetafeln mit Reliefs, worunter diejenige des Bischofes Conrad (gest. 1540) die trefflichste ist, erwähnen wir die Grabmäler der Bischöfe Melchior (gest. 1558) und Friedrich (gest. 1573), sowie dasjenige des Sebastian Echter (gest. 1575), letzteres bereits mit einer auf den Arm gestützt liegenden Statue dieses Ritters, nach der Weise jener Grabmäler Andrea Sansovino's in S. Maria del popolo. Ueberhaupt machen sich jetzt auch in der Anordnung der Grabdenkmale die italienischen Motive (z. B. eben diese schlummernde Stellung der Hauptfigur, die Beigabe zweier trauernden weiblichen Gestalten, u. dgl.) in bedeutendem Maasse geltend.

In Bezug auf die Erz-Sculptur dieser Periode dürften hier besonders verschiedene Bronze-Arbeiten anzuführen sein, die sich, von Deutschen und von Niederländern gearbeitet, in Deutschland vorfinden. Als ein tüchtiger Bronzegiesser in Sachsen erscheint Wolf Hilger von Freiberg, der u. a. das Grabmonument Herzog Philipps I. von Pommern (gest. 1560) in der Petrikirche zu Wolgast (zwar nur ein dekoratives Werk) fertigte. Etwas später sind die Grabdenkmale der sächsischen Kurfürsten im Dome von Freiberg,[1] als deren Verfertiger jedoch ein in Sachsen ansässiger Italiener, Giò. Maria Nosseni (bis 1593) genannt wird; die Fürstenstatuen selbst sind von dem Venezianer Pietro Boselli. (Von einem etwas ältern niederländischen Meister ist das pomphafte, im Einzelnen wohl gelungene Marmordenkmal des Kurfürsten Moritz, ebendaselbst.) — In Nürnberg wurde der zierliche, mit Bronzefiguren geschmückte Brunnen, neben der Lorenzkirche durch Benedict Wurzelbauer, 1589, gefertigt. — Die prächtigen, mit vielen Bronzewerken versehenen Brunnen zu Augsburg rühren zumeist von Niederländern her; so der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard (um 1590) und der Herkulesbrunnen von Adrian de Vries (1599); während die, freilich beträchtlich manieristische Bronzegruppe über dem Portal des Zeughauses durch einen Deutschen, Johann Reichel (1607) gefertigt ist. — Einige Bronzewerke in München wurden unter Leitung des obengenannten Malers Peter de Witte gearbeitet; so die in ihrer Art

[1] Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland, I, S. 17.

tüchtigen Sculpturen an dem Brunnen eines Hofes in der Residenz; und die an dem Grabmal Kaiser Ludwigs des Baiern, in der Frauenkirche; als den Verfertiger der letzteren nennt man Hans Kreuzer.

An Portraitmedaillen ist die in Rede stehende Periode in Deutschland noch ziemlich reich, und es zeigt sich in diesen Arbeiten zum Theil noch eine gute Nachfolge der früheren Leistungen derselben Gattung, obschon die Reinheit des Styles und die Zartheit der Durchbildung mehr und mehr verschwinden. Als namhafte Künstler dieses Faches mögen angeführt werden: Matthias Karl und Valentin Maler in Nürnberg, Constantin Müller in Augsburg, Jac. Gladehals in Berlin, u. s. w. — Auch Niederländer treten nunmehr mit Erfolg als Medaillenarbeiter auf, wie Paulus van Vianen, Steven van Holland, Conrad Bloc, u. A. m. —

Dann ist zu bemerken, dass auch in Deutschland zu dieser Zeit mancherlei Kunsthandwerk blühte. So erscheinen zu Nürnberg tüchtige Goldarbeiter, wie Wenzel Jamnitzer (1508—1585), Jonas Silber, u. A., welche sich zum Theil mit gediegenem Geschmack in den italienisch dekorativen Formen zu bewegen wussten. Von Jamnitzer ein in dekorativer Beziehung vorzüglicher Tafelaufsatz bei Herrn Merkel in Nürnberg.) — Besonders aber finden wir Schreinerarbeiten verschiedener Art, die sich zu einer künstlerisch wohlgefälligen Dekoration entwickeln. In solchem Betracht mag als ein sehr gediegenes Meisterwerk die aus Holz geschnitzte Kanzel der Ulrichskirche zu Halle a. d. S. (1588) angeführt werden. Vornehmlich war Augsburg durch einen Betrich dieser Art ausgezeichnet; hier trat die Schreinerkunst in Verbindung mit der Goldschmiedekunst, der Malerei, der Kupferstecherkunst (als Metallgravirung), u. s. w., und lieferte in solcher Art Dekorationsstücke, Kasten, Laden, Schränke u. dgl, die häufig einen sehr gefälligen Eindruck hervorbringen. Die glänzendsten Werke gehören dem Anfange des 17. Jahrhunderts an, diese zeigen jedoch nicht mehr den reinen Styl der früheren und einfacher gehaltenen. Das berühmteste Stück, das in dieser Weise zu Augsburg gefertigt ward, ist der sogen. Pommer'sche Kunstschrank (für Herzog Philipp II. von Pommern gearbeitet und 1617 vollendet) in der Berliner Kunstkammer, ein Werk, an und in welchem eine ganze Welt von Kunst und Künstelei enthalten ist.[1] — Noch muss als eines besondern Kunsthandwerkes, das ebenfalls in Augsburg blühte, die Bildnerei in Eisen (deren Meister den Namen der Plattner führten) genannt werden. Ein ausgezeichneter Arbeiter in diesem Fache war Thomas Ruker. Von ihm wurde (1574) in solcher Art u. a. ein, mit vielen historischen Darstellungen geschmückter, eiserner Lehnsessel gefertigt, welchen die Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolph II. verehrte; derselbe befindet sich gegenwärtig zu Longfordcastle in England.

---

[1] Vgl. Kugler's Beschr. der Berliner Kunstkammer, S. 178—201.

§. 5. Spanien.

Endlich tritt uns eine namhafte künstlerische Thätigkeit, dem Fache der Malerei angehörig, in Spanien entgegen.[1] Wir können zwar, aus mehreren Andeutungen, die uns in den Berichten über spanische Kunst vorliegen, vermuthen, dass auch hier sich bereits früher, wohl schon in der Zeit des 15. Jahrhunderts, eine selbständig nationale Schule entwickelt habe (man vergleicht die älteren spanischen Bilder besonders mit Albr. Dürer — ob richtig, ob nicht eher mit den Niederländern, das mag dahingestellt bleiben —); es fehlt uns indess hiefür gegenwärtig noch an der genügenden näheren Kunde. Nur bei einzelnen Meistern des 16ten Jahrhunderts sehen wir, ähnlich wie bei den Niederländern Mabuse, Bernardin van Orley und ihren Zeitgenossen, eine alterthümlich einheimische Richtung im Kampf mit der ausgebildeten italienischen Darstellungsweise, bis diese auch hier allmählich das Uebergewicht erhält.[2]

Einer der Meister dieser Zeit, Luis de Morales, mit dem Beinamen el Divino (der Göttliche, 1509—1590), der weit überschätzt worden ist, genügt zwar in seinen früheren Bildern, wo ihm namentlich der Ausdruck des Schmerzes wohl gelingt und seine Farbe einen zarten Schmelz erreicht; später aber sinkt er zu einem der unleidlichsten Manieristen herab, und entfernt sich in Zeichnung, Ausdruck und Farbe immer weiter von der Natur. — Den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, und zwar zu einer manieristischen Nachahmung des Michelangelo bezeichnet vornehmlich Vicente Joanes von Valencia (1523—1579). So auch Pedro Campaña von Sevilla (von Geburt ein Niederländer, 1503 bis 1580), ein Künstler, der indess in Bezug auf die grossartige Einfalt der Composition und auf die lebhafte Energie der Darstellung sehr gerühmt wird; so besonders in seiner Kreuzabnahme, in der Kathedrale von Sevilla.

Doch zeigt sich schon früher eine entschiednere Aneignung der italienischen Darstellungsweise. So bereits im Anfange des Jahrhunderts bei Pablo de Aregio und Francisco Neapoli, die als Nachfolger des Leonardo da Vinci erscheinen, namentlich in ihrem Hauptwerk, den Tafeln des Hochaltares in der Kathedrale von Valencia (1506). Aehnlich auch bei Hernan Yañez (um 1530). — Andre schliessen sich sodann der Richtung Rafaels und Michelangelo's an: Alonso Berrnguete (1480—1562); Luis de Vargas (1502—1568), den man als einen vorzüglich talentvollen Nachfolger Rafaels rühmt, besonders in seinen zahlreichen Bildern, die sich in den Kirchen von Sevilla vorfinden; Pedro de Villegas Marmolejo, und Mateo Perez de Alesio, beide Nachfolger des Luis de Vargas, der letztere von Geburt ein Römer; Gaspar Becerra, u. A. m.

Verschiedene von den späteren Malern des 16. Jahrhunderts hielten

[1] Eine Anschaunng spanischer Darstellungsweise giebt vornehmlich das Werk: Colleccion lithographica de cuadros del rey de España Don Fernando VII. — Vgl. Passavant, die christl. Kunst in Spanien. — [2] Denkm. der Kunst, T. 84, A.

sich dagegen mehr zu den Venetianern und brachten es in der Beobachtung des venetianischen Colorits zu sehr glücklichen Erfolgen. Zu diesen gehören namentlich, als ausgezeichnete Bildnissmaler: Alonzo Sanchez Coello, ein Schüler des Antonis Moro; Juan Pantoja de la Cruz, Schüler des Coello; und Juan Fernandez Navarrete, genannt el Mudo (der Stumme, 1526—79).

Es scheint, dass die Mehrzahl der spanischen Maler dieser Periode, von einem reineren Kunstgefühl getragen, nicht in gleichem Maasse von jenem manieristischen Bestreben heimgesucht ward, dem bei weitem die Meisten ihrer Zeitgenossen erlagen, und dass sich schon gegenwärtig der hohe Beruf ankündigt, der der spanischen Kunst im folgenden Jahrhundert zu Theil werden sollte. Namentlich ist es auch hier die Bildnissmalerei, die einen feineren Sinn für Naturwahrheit rege erhält und den bedeutenden Aufschwung der späteren Zeit vorbereitet.

Von der spanischen Bildhauerei dieser Zeit[1] sind uns beinahe blos Grabmonumente bekannt, an welchen das Ornamentistische meist im schönsten Styl der Renaissance gehalten ist, in einer Zeit, da derselbe überall sonst schon abgeblüht hatte. Mehrfach kommen reichgeschmückte Sarkophage vor, die sich nach unten zu erweitern, so z. B. im Dom von Burgos. Zwei prächtige Königsgräber in der Kathedrale von Granada sind uns durch die Abgüsse im Louvre bekannt; es sind diejenigen Ferdinands und Isabellens der katholischen und Philipps von Oesterreich nebst seiner Gemahlin, der wahnsinnigen Johanna; das Dekorative ist höchst prachtvolle, schwungreiche Renaissance; von dem Figürlichen sind nur die einfach strengen, naturwahren Portraitstatuen und einzelne Eckstatuetten von höherem Werthe. — Von Alonso Berruguete, welcher, wie so manche dieser spanischen Künstler, Architekt, Bildhauer und Maler zugleich war, ist in S. Juan Bautista extramuros bei Toledo der Sarkophag des Erzbischofes Tavera, von gutem, michelangeleskem Styl vorhanden.

---

[1] Die Quellen s. S. 434.

SECHSTES KAPITEL.

DIE BILDENDE KUNST DES SIEBENZEHNTEN UND ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

Allgemeine Bemerkungen.

Mit der Zeit um den Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelte sich eine neue, kühne Lebensthätigkeit im Bereiche der Kunst, als der Ausdruck der erhöhten und bis zum gewaltigen Sturme hinausbrausenden Bewegungen, die sich gleichzeitig im Bereiche des Geistes kund gaben. Der Katholicismus hatte die Gefahr erkannt, die er sich selbst durch Vernachlässigung der geistigen Entwickelungen bereitet, er rüstete sich aufs Neue mit allen Kräften und Mitteln, die ihm zu Gebote standen; er schuf sich ein neues, begeistertes Ritterthum (den Orden der Jesuiten) und begann den Kampf, der dem Verderben des Gegners gewidmet sein sollte. Aber der Protestantismus begegnete ihm mit gleicher Kraftanstrengung; er trat auf gleiche Weise gerüstet in das äussere Leben hinaus, und beide Partcien mochten sich, als sie endlich, ermattet, vom Kampfe abliessen, den Sieg zuschreiben. Heftige und ungestüme Leidenschaften waren durch den Kampf entfesselt worden; sie sind es, die uns in den neuen Kunstleistungen als zunächst charakteristisch entgegentreten. Sie mussten wiederum eine entschiedener naturalistische Behandlung der Form bedingen; aber sie veranlassten dabei zugleich eine eigenthümliche Steigerung der geistigen Auffassung, und zwar eine solche, in welcher sich der Fanatismus der Zeit, der das Himmlische ungestüm mit weltlichen Waffen verfocht, widerspiegelt. Doch ist diese leidenschaftliche, zum Fanatismus, zur begeisterten Extase sich mehr oder weniger hinneigende Richtung nicht als das einzige Moment, welches die neuen künstlerischen Bestrebnngen begründet, zu betrachten. Auf der Seite, die an den alten Lebensinteressen vorzugsweise festhielt, d. h. in den katholischen Landen, ging man zugleich mit Sorgfalt und mit bewusster Absicht auf diejenigen Schöpfungen zurück, in denen die alte Zeit sich am glänzendsten offenbart hatte; man studirte die grossen Meister der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts, man suchte es ihnen wiederum gleich zu thun, man war auch in solchem Streben nicht geradezu unglücklich, aber man vermochte sich dennoch von einem blos verständigen Studium zu freier, lichter Entfaltung des Geistes nicht zu erheben; die Bestrebungen

dieser Art lassen uns mehr oder weniger kalt. Auf der andern Seite, doch vornehmlich in protestantischen Landen, gab man sich, im Gegensatz gegen solche Richtung, zugleich einer unbefangenen, freien Auffassung der Natur hin; man folgte ihren bunten und heiteren Spielen; und indem man den Sinn für die Sprache des Geistes, der in der Natur waltet, öffnete, wusste man seine Geheimnisse in beredten Bildern offenbar zu machen. Es ist aber hiebei zu bemerken, dass die Kunst, in ihrer höheren Bedeutung, über den Zwiespalten der Meinung erhaben ist, dass somit Einflüsse von beiden Seiten sehr wohl auf einander wirken konnten, und dass gerade aus solcher Wechselwirkung einzelne der schönsten und edelsten Leistungen dieser Zeit entstehen mussten.

In der Kunst von Italien treten uns zunächst jene katholischen Elemente der Zeit entgegen; ebenso, aber zu einer höheren Begeisterung entflammt, in der Kunst von Spanien, jenem Lande, welches dem Katholicismus durch Loyola's Stiftung die gewaltigste Schutzwehr gründete. In den Niederlanden sehen wir, in den südwestlichen Theilen (in Brabant) wiederum das katholische Element, in den nordöstlichen Theilen (in Holland) das protestantische zum lebendigen und kräftigen Ausdrucke kommen, in beiden nicht ohne wohlthätige Wechselwirkung auf einander. Frankreich sendet für die frühere Zeit des Jahrhunderts nur einzelne Talente zur Theilnahme an diesem neuen Aufschwunge der Kunst; so auch Deutschland, das, von dem dreissigjährigen Kriege und seinen Folgen aufs Fürchterlichste zerrissen, für die ganze in Rede stehende Periode der Kunst ohne erhebliche Bedeutung bleibt. — Was sodann das Verhältniss der Kunstgattungen für die Zeit dieses neuen Aufschwunges betrifft, so erscheint uns die Sculptur, zum Ausdruck jener ungestümern geistigen Bewegungen weniger geeignet, im Allgemeinen von geringerer Bedeutung. Die wichtigsten Kräfte concentriren sich jetzt völlig in der Malerei; aber jene sinnige Naturanschauung, die dem germanischen Volksgeiste von Hause aus eigen war, und die durch die freien Elemente der jetzigen Zeit ihre vorzüglichste Nahrung fand, veranlasste es, dass nunmehr diejenigen Gattungen, die man gewöhnlich als untergeordnet bezeichnet, Genre, Landschaft, Still-Leben u. s. w., in einen oft gleichen Rang neben die ursprünglich vorherrschende Historienmalerei treten.

Die vorzüglichste Blüthe dieses neuen Aufschwunges der Kunst fällt in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts; nur die ebenbezeichneten Nebengattungen der Malerei erscheinen auch in der zweiten Hälfte, zum Theil selbst noch im Anfange des folgenden Jahrhunderts in anziehender Frische und Anmuth. Im Uebrigen wird die Ermattung der Geister, die auf jenen gewaltigen Kampf folgen musste, auch in der Kunst bald genug fühlbar. In den Zeiten dieser geistigen Ermattung aber tritt die weltliche Despotie mächtig hervor, die in Frankreich, unter Ludwig XIV., ihren glänzendsten Triumph feiert; sie begründet, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine neue Thätigkeit in den höheren Fächern der Kunst, aber eine solche, die dem Geiste und seinen Formen ihre Gesetze mit despotischer Willkür vorschreibt, und die somit natürlich, ohne eine selbständig neue Richtung zu bezeichnen, nur ein äusserlich conventionelles Wesen zur Folge hat. Auch sie dauert bis in das 18. Jahrhundert

hinüber; aber auch sie erlischt bald, und fast Nichts bleibt übrig als eine allgemeine Schwäche, aus der nur hier und dort sich einzelne Erscheinungen, zum Theil nur durch einen krankhaften Reiz erweckt, emporzuheben versuchen. Die Kunst, die aus den alten Lebensinteressen in ihrer letzten Umgestaltung hervorgegangen war, und diejenige, welche vornehmlich der Opposition ihr Dasein verdankt, beide werden im 18ten Jahrhundert zu Grabe getragen. Und um es mit schneidender Bestimmtheit auszusprechen, dass hier wieder ein grosser Abschnitt der Zeit sei, so beginnt man — nicht im Fanatismus religiöser Begeisterung, nicht geleitet von dem Dämon des Krieges, und sogar nur selten für die Zwecke des sogenannten allgemeinen Nutzens, — in ekelhaft kindischem Irrsinn die herrlichsten Schöpfungen zu vertilgen, welche aus den grossen Tagen der Vergangenheit dastanden.

Da die künstlerischen Bildungsverhältnisse dieser Zeit, d. h. des 17. Jahrhunderts, vielfach durch einander laufen, so ist es, um eine klare Anschauung des Einzelnen zu gewinnen, vortheilhaft, wenn wir die folgende Uebersicht zunächst nicht nach den Nationalitäten, sondern nach den Gattungen der Kunst im Allgemeinen sondern.

A. Sculptur.

§. 1. Die höhere Sculptur.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die Sculptur für die in Rede stehende Periode eine minder ausgezeichnete Bedeutung hat; die neuen Geistesrichtungen der Zeit konnten auf sie, im Allgemeinen wenigstens, keinen sonderlich günstigen Einfluss ausüben. Doch giebt es einzelne erfreuliche Ausnahmen von der allgemeinen Regel. So treten uns in Italien[1] bereits im Beginn dieser Periode, d. h. um den Anfang des 17ten Jahrhunderts, einige wenige Erscheinungen entgegen, die allerdings anziehend wirken und die eine, obgleich nicht von weiter umfassenden Erfolgen begleitete Rückkehr von jenen manieristischen Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit zu bezeichnen scheinen. Zu diesen gehört namentlich ein Jugendwerk des lombardischen Bildhauers Stefano Maderno (1571—1636), die Statue der h. Cäcilia, in der Kirche S. Cecilia in Rom; die Heilige ist liegend, wie eine Verstorbene dargestellt und durch reine Naivetät und züchtige Anmuth ausgezeichnet. Sodann die Arbeiten des Toskaners Pietro Bernini (1562—1629), die sich in einigen Kirchen von Neapel vorfinden und die, dem ebengenannten Werke zwar nicht vergleichbar, doch durch ernste Einfalt anziehen.

Der Sohn dieses Pietro, Lorenzo Bernini (1598—1680), ward der berühmteste Meister seiner Zeit im Fache der Sculptur, wie wir seiner schon früher als eines namhaften Architekten gedacht haben. Ein rüstiges, leicht und viel bewegliches Talent befähigte ihn zu so ausgezeichneter Bedeutung, mehr aber noch der Umstand, dass er mit diesem Talent sich der Strebungen der Zeit zu bemächtigen und sie in Marmor

[1] Denkmäler der Kunst, T. 92.



auszudrücken wusste. Es ist etwas Rauschendes, ecstatisch Bewegtes in seinen Gestalten, und zugleich, im Einzelnen der Behandlung, eine Naturwahrheit, durch welche diese Gluth des Gefühles dem Beschauer unmittelbar nahe gerückt wird. Aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguss des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affektirtes Gepräge; zugleich treibt ihn sein Streben nach Naturwahrheit zu einer malerischen Behandlungsweise, in welcher sich die Gesetze des plastischen Styles völlig auflösen. Dies zeigt sich, um nur ein paar der zahlreichen Schöpfungen, mit denen er vornehmlich Rom geschmückt hat, anzuführen, ebenso an seinen mächtigen Gestalten des Constantin (zu Pferde) im Vatikan und des Longinus in der Peterskirche, wie an den zarteren der h. Therese, die ohnmächtig vor dem göttlichen Strahle niedersinkt, in S. Maria della Vittoria, und der heil. Bibiana in der dieser Heiligen gewidmeten Kirche. In andern Werken, wie z. B. in der Kathedra des hl. Petrus in der Peterskirche, steigert sich sein Bestreben sogar bis zum barbarischen Ungeschmack.

Lorenzo Bernini übte einen höchst bedeutenden Einfluss auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus. Unter jenen ist vornehmlich Alessandro Algardi (1598—1654) hervorzuheben, der in der Behandlung der Form zwar mehr an dem Vorbilde der Antike festzuhalten suchte, der aber nicht minder in Affektation und unpasslich malerische Compositionsweise gerieth; so namentlich in seinem berühmtesten Werke, dem grossen Relief des Attila in der Peterskirche zu Rom. Nur seine Kinderfiguren sind insgemein naiv und anmuthig. — Neben ihm sind Francesco Mocchi (ursprünglich ein Schüler des Giovanni da Bologna, gest. 1646) und Andrea Bolgi (gest. 1656) anzuführen. Unter den Nachfolgern Bernini's mögen, neben unzähligen anderen, Ercole Ferrata und Antonio Raggi genannt werden. — Der Einfluss des Bernini erstreckt sich auch noch auf die italienische Sculptur des 18. Jahrhunderts; doch kehrt man in dieser Zeit allmählig von jener, mehr bewegten Darstellungsweise zu einer solchen zurück, in welcher mehr nüchterne Ruhe vorherrscht. Einige merkwürdige, obschon zumeist nur durch sonderbare Künstelei ausgezeichnete Arbeiten finden sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu Neapel; es sind einige Statuen in der Kirche S. Severo, von den Bildhauern Corradini, Queirolo und Sammartino gefertigt. Von letzterem sieht man dort einen, mit dem Grabtuche bedeckten todten Christus, eine Arbeit, die jedoch zugleich ein, für diese Zeit seltnes ernstes Gefühl verräth. — Von den in Rom thätigen Bildhauern erscheint Camillo Rusconi bei aller Befangenheit im malerischen Styl und in der Manier Bernini's doch mit einem edlern Geschmack in der Art der bolognesischen Malerschule begabt (Grabmal Gregor's XIII. in S. Peter, 1723), Pietro Bracci dagegen als ein blos handfester Manierist (Grabmäler Benedict's XIV. und der Maria Sobieska, ebendaselbst).

Einige niederländische Bildhauer des 17. Jahrhunderts erscheinen in reinerer Würde, in edlerer Naivetät, auch glücklicher in der Behandlung des plastischen Styles, als die vorgenannten Italiener. So

zunächst Franz du Quesnoy, genannt il Fiammingo (1594—1644) von Brüssel, der Nebenbuhler des Bernini. Seine vorzüglichste Thätigkeit gehört Rom an; hier sind namentlich die Statue des heil. Andreas in der Peterskirche, und die der h. Susanna in S. M. di Loreto als sehr beachtenswerthe Werke namhaft zu machen. Ein eigenthümliches Verdienst dieses Künstlers besteht in der Darstellung von Kinder-Genien, in denen er eine frische Natur glücklich auszudrücken wusste; dergleichen finden sich an den Dekorationen verschiedener, von ihm ausgeführter Grabmonumente und an dem bekannten Brunnen des Manneken-Pis zu Brüssel. Im Berliner Museum ein trefflich naiver Amor, welcher sich den Bogen schnitzt. — Nicht minder bedeutend erscheint der Schüler des ebengenannten, Arthur Quellinus. Von ihm und unter seiner Leitung wurden die zahlreichen Sculpturen gearbeitet, welche das von Jacob van Campen erbaute Rathhaus von Amsterdam schmücken und welche, zugleich mehr als die Architektur selbst, diesem Gebäude eine grossartige Wirkung sichern. Eine volle, energische Behandlung der körperlichen Form, im Geschmacke der niederländischen Nationalität, ein in günstigen Grenzen gehaltenes malerisches Bestreben, Beides mit sehr glücklichem Sinne nach den Anforderungen des plastischen Styles modificirt, geben diesen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grossen Reliefs, welche die Hauptgiebel des Gebäudes ausfüllen und deren Inhalt den Glanz der mächtigen Seestadt verherrlicht. A. Quellinus arbeitete u. a. auch für den brandenburgischen Hof; in Berlin schreibt man ihm, nicht ganz ohne Grund, das tüchtig gearbeitete Grabmonument des Grafen E. G. von Sparr (gest. 1666) in der Marienkirche zu. — Es scheint, dass dieser Meister nicht ohne erhebliche Einflüsse auf seine nähere Umgebung und auch auf das Kunststreben anderer Gegenden (namentlich Norddeutschlands) geblieben ist, denen näher nachzuforschen vielleicht nicht überflüssig sein dürfte. Doch ist, in Bezug auf die niederländische Sculptur, zu bemerken, dass sich in der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts gleichwohl auch Einflüsse des Bernini'schen Styles erkennen lassen, wie z. B. in den Arbeiten des Bartholomäus Eggers.

Anders erscheint die Richtung der Sculptur, welche in Frankreich durch die künstlerischen Unternehmungen Ludwig's XIV. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hervorgerufen ward. Es zeigt sich hier eine Nachwirkung jener älteren französischen Kunstrichtung (der Schule von Fontainebleau), verbunden mit einem, dem Bernini verwandten, auch wohl durch seinen Einfluss veranlassten Bestreben; Beides aber auf eigenthümliche Weise und bei zum Theil grosser Meisterschaft in der Technik, entschieden auf eine theatralische, bewusst repräsentirende Darstellungsweise hingewandt. Nicht ohne anerkennungswerthe Energie zeigt sich diese Richtung zunächst in der berühmten Marmorgruppe des Pierre Pujet (1622—1694), dem Milo von Kroton, der von einem Löwen zerrissen wird (im Pariser Museum), auch in mehrern seiner Sculpturen zu Genua (in S. Maria di Carignano u. a. O.); mehr manieristisch in den Sculpturen des François Anguier (1612—1686); am Umfassendsten jedoch bei denjenigen Meistern, welche die grösste Mehrzahl der



Werke jener Zeit anszuführen hatten: bei François Girardon (1630 bis 1715) und bei Antoine Coysevox (1640—1720). Mehr in der niederländischen Richtung hält sich dagegen, seiner ursprünglichen Heimath nicht ganz ungetreu, Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1640 bis 1694). — Im 18. Jahrhundert geht dies Streben in eine elegante, zumeist sehr inhaltlose Zierlichkeit über. Zu den bedeutendsten Talenten dieser Zeit gehören: Edme Bouchardon (1698 bis 1762) und Jean Baptiste Pigalle (1714—1785); von dem letztern das bekannte Grabmal des Marschalls von Sachsen in St. Thomas zu Strassburg eins der glänzendsten Werke dieser Zeit, freilich nicht frei von theatralischem Effekt, aber wegen seiner feinen, naturwahren Durchbildung doch höchst beachtenswerth.

In Deutschland entstanden während des 17. Jahrhunderts ausser den schon erwähnten manche im Einzelnen erfreuliche Sculpturwerke, wenn sich auch keine eigenthümlich deutsche Schule mehr darin zu erkennen giebt. Von einem Joh. T. W. Lentz (1685) rührt die lieblich schlummernde Marmorgestalt auf dem Grabe der h. Ursula in der gleichnamigen Kirche zu Köln her. Mehrere gute Altäre und Grabmäler im Dom von Mainz stammen aus dieser Zeit, unter den letztern das zwar völlig unplastisch gedachte, aber in seiner Weise trefflich ausgeführte des Generals Lamberg (gest. 1689), welcher trotzig den Sargdeckel aufstösst, aber vom Tode zurückgedrängt wird. Ein Bronzecrucifix auf dem Hochaltar von S. Castor in Coblenz, erfunden von Georg Schweigger von Nürnberg, gegossen von Wolf Hieronymus Herold ebendaselbst (1685) ist als Beleg für die damalige nürnbergische Kunstübung nicht ohne Werth. — Endlich erfreute sich Deutschland, um den Beginn des 18. Jahrhunderts, eines ausgezeichneten Meisters im Fache der Bildhauerei, der, obschon von den Schranken seiner Zeit befangen, dennoch eine hohe und grossartige Genialität zu entwickeln vermochte. Dies ist Andreas Schlüter (geb. um 1662, gest. 1714). Die Elemente seiner künstlerischen Bildung deuten theils auf die niederländische Richtung, wie dieselbe bei Arthur Quellinus erscheint, theils auf Einflüsse des Bernini, theils hat er auch manches Verwandte mit den vorgenannten französischen Meistern; eigenthümlich aber ist ihm ein tiefes Lebensgefühl, ein stolzer, kräftiger Adel und ein sehr glücklicher Sinn für räumliches Verhältniss und räumliche Wirkung. Seine Hauptthätigkeit gehört Berlin an; die Schlösser von Berlin und Potsdam sind reich an bildnerischer Dekoration, die von ihm und unter seiner Leitung gefertigt wurde; als seine Hauptwerke im Fache der Sculptur sind anzuführen: die Masken sterbender Krieger über den Fenstern im Hofe des Zeughauses von Berlin, und die Reiterstatue des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm auf der dortigen Langenbrücke. — Von Nachfolgern dieses Meisters ist nichts zu melden.

§. 2. Die kleinere Sculptur.

Mancherlei anziehende und tüchtige Arbeiten begegnen uns, im Verlauf der in Rede stehenden Periode, namentlich des 17. Jahrhunderts, im

Fache der kleineren Sculptur und in der Anwendung derselben für dekorative Zwecke;[1] hier zeigt sich jenes eigentlich dekorative Element, welches sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorzüglich geltend gemacht hatte, mit Sinn aufgenommen und, den naturalistischen Bestrebungen der gegenwärtigen Zeit gemäss, nicht ohne Glück weiter ausgebildet.

Die vorherrschende Liebhaberei wendet sich in solchen Arbeiten dem Elfenbein zu, einem Materiale, das seit den Zeiten des Mittelalters nur wenig in Anwendung gekommen war. Eine Hauptgattung der Elfenbeinarbeiten dieser Zeit, die sehr zahlreiche künstlerische Kräfte in Anspruch nehmen musste, besteht in den Crucifixen; bei einer würdigen und bedeutsamen Gesammtfassung bestrebt man sich, in ihnen zugleich die volle anatomische Meisterschaft und den Krampf des auf entsetzliche Weise Gefesselten zum Ausdrucke zu bringen. Die häufige Ausführung dieser Bilder darf als ein sehr charakteristisches Merkmal der allgemeinen Zeitrichtung gelten. Doch kommen auch zahlreiche figürliche Darstellungen andrer Art vor, obschon man bei ihnen nicht selten eine anatomisirende Behandlungsweise bemerkt, welche auf die Hauptbeschäftigung der Verfertiger (auf die Crucifix-Arbeit) zurückdeutet. Dann wurden grosse Prachtgefässe, namentlich Krüge und Pokale, aus Elfenbein gefertigt und im Aeusseren aufs Reichste mit Reliefsculpturen geschmückt; in den letzteren findet man zuweilen eine Reinheit und Anmuth des Styles, die in der That höchlichst überraschen. Als namhafte Künstler dieses Faches werden angeführt: Franz du Quesnoy, der schon genannte Bildhauer, und noch ein älterer Niederländer, der ebenfalls in Rom arbeitete; Copè Fiammingo (gest. 1610); Leo Pronner (gest. 1630); Leonhard Kern (gest. 1663); Gerhard van Opstal (gest. 1668; sein Opfer des Abraham, lediglich durch die Grösse bedeutend, bisher in Casa Volpi zu Venedig, jetzt im städtischen Museum zu Brescia); Franz van Bossiut (gest. 1692); Balthasar Permoser (gest. 1732); Melchior Paulus (zehn saubere Reliefs der Passion, 1703 bis 1733, im Domschatz zu Köln), u. a. m.

In der späteren Zeit des 17. Jahrhunderts und im 18. wandte man sich, für solche Arbeiten, häufig auch andern Stoffen zu, namentlich dem Bernstein, doch ist das darin Gefertigte meist ohne künstlerischen Werth. In musivischen, aus farbigen Hölzern gebildeten Reliefs hat Johann Georg Fischer von Eger (1661) einige Bedeutung. In Eisenarbeiten, doch mehr in deren künstlerischer Behandlung als in eigentlich künstlerischer Ausbildung, zeichnete sich Gottfried Leygebe (1630 bis 1683) zumeist in Berlin thätig, aus. U. s. w.

An den Werken aus edlen Metallen steht insgemein das Figürliche sehr zurück neben den Elfenbeinsachen; dafür ist das Dekorative im Barockstyl und im Rococco oft voller Schwung und Leben. (Eines der seltenen Werke aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges: der silberne Schrein des hl. Engelbert, im Domschatz zu Köln, von Conrad

---

[1] Ausführlicheres in Kugler's Beschreibung der in der königl. Kunstkammer zu Berlin vorh. Kunstsamml., S. 205—269.

Duisberger 1633—35 verfertigt. Ebenda eine Monstranz fast aus lauter Juwelen und Email bestehend, mehrere Evangeliarien mit Silberdeckeln in getriebener Arbeit etc.

Das Fach der Medaillenarbeit zählt für die in Rede stehende Periode zahlreiche Namen und einzelne Leistungen, die allerdings nicht ohne Bedeutung sind. Es mag genügen hier, als einige der vorzüglichsten Künstler dieses Faches anzuführen: in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts den Deutschen Hans Pezold (gest. 1633) und die Franzosen George und Guillaume Dupré; in der zweiten Hälfte den Niederländer Peter van Abeele, der, sowie andere dortige Medailleure, den günstigen Einfluss des Arthur Quellinus erkennen lässt; den Schweden Raimund Faltz (gest. 1703), und den italienisirten Deutschen Giovanni Hamerani (eig. Hamer, gest. 1705); für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts (die Söhne des ebengenannten, Ermenegildo und Ottone Hamerani (gest. 1744 und 1768), u. a. m. Sie alle übertraf Joh. Carl Hedlinger von Schwyz (1691—1771), durch edle Auffassung und freie, vollendete Ausführung der Köpfe und durch gut gedachte, allerdings oft in einem malerischen Styl befangene Reverse. Seine Thätigkeit gehörte vorzüglich dem schwedischen Hofe an.

Im 18. Jahrhundert erscheinen endlich einige ausgezeichnete Steinschneider, namentlich die beiden Deutschen: Lorenz Natter (gest. 1763), der bei sehr sauberer Arbeit doch dem damaligen französischen Kunstgeschmack folgt; und Joseph Pichler (gest. 1790), der sich der antiken Gemmenarbeit in einer Weise anzunähern wusste, dass seine Steine nicht selten als wirkliche antike galten. Er gehört somit eigentlich schon zu denjenigen Meistern, mit denen ein strenger Classicismus, und damit die völlige Umgestaltung der modernen Kunst anhebt.

B. Historienmalerei.

§. 1. Die italienische Historienmalerei.

In der italienischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts unterscheidet man insgemein zwei Richtungen, deren innere Bedingung in dem, oben näher angedeuteten allgemeinen Streben der Zeit enthalten war. Die eine dieser Richtungen geht auf die Werke der grossen Meister, welche im Anfange des 16. Jahrhunderts geblüht hatten, zurück, sucht sich an dem Vorbilde derselben aus der manieristischen Verderbniss wiederum aufzurichten, und bestrebt sich, im Gegensatz gegen das Treiben der Manieristen, die verschiedenartigen Vorzüge derselben mit deutlichem Bewusstsein aufzufassen und zu einem um so vollendeteren Ganzen zu vereinen. Es ist diejenige Richtung, welche die Würde der alten Zeit wieder herzustellen bemüht war; aber sie kommt, wo sie in ihrer Einseitigkeit auftritt, nicht über die Absicht und über die Nachahmung der Vorbilder hinaus, und die letztere musste um so ungünstiger wirken, als die Eigenthümlichkeit eines jeden von diesen Vorbildern, sofern sie aus einer vollen Innerlichkeit hervorgegangen war, mit den andern nothwendig in mehr oder weniger bestimmtem Widerspruche stand. Man benennt die Meister dieser Richtung gewöhnlich mit dem Namen der Eklektiker.

Die der zweiten bezeichnet man als Naturalisten, indem sie, unbekümmert um das, was früher gethan war, sich einer derben und rücksichtslosen Auffassung der gemeinen Natur hingaben; sie sind diejenigen, in welchen jenes leidenschaftliche Wesen der Zeit nackt und unmittelbar in die Erscheinung tritt. Doch stehen diese beiden Richtungen keineswegs schroff und unvermittelt nebeneinander; vielmehr machen sich in den eklektischen Schulen der Zeit häufig naturalistische Bestrebungen bemerklich, welche die individuellen Anlagen der einzelnen Künstler auf eine wohlthätige Weise stärken und zu einer frischeren Entwickelung fördern; und ebenso wird der Ungestüm der Naturalisten durch die Annahme einer feineren eklektischen Bildung zuweilen erfreulich gemildert.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass jener Eklekticismus in seiner besonnenen Ruhe, mit seinem ernsten und gründlichen Studium der grossen Meister, vorzugsweise dazu diente, der Kunst, die unter den Händen der Manieristen des 16. Jahrhunderts arg verwildert war, wieder einen festen und sicheren Boden zu bereiten. Auch treten uns zunächst verschiedene, dieser Richtung ausschliesslich angehörige Schulen entgegen, zum Theil schon in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts. Vornehmlich sind in diesem Betracht einige oberitalienische Schulen anzuführen. Als die frühste erscheint die Schule der Campi zu Cremona. Der Gründer und weitaus das grösste Talent dieser Schule ist Giulio Campi (1500 bis 1572); von ihm ein herrliches Altarbild vom J. 1527 in S. Abondio zu Cremona; ihm verdanken sein jüngerer Bruder Antonio und ein anderer Künstler aus derselben Familie, Bernardino Campi ihre Bildung. Als Schülerin des Bernardino zeichnete sich besonders im Bildniss die edle und liebenswürdige Sofonisba Anguisciola aus. — Eine zweite Schule ist die der Procaccini zu Mailand, gegründet durch Ercole Procaccini (1520 bis nach 1591), dessen beiden Söhne Camillo und Giulio Cesare, im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts blühend, als tüchtige Meister erscheinen; neben andern Vorbildern zeigt sich bei ihnen besonders eine Aufnahme der Bestrebungen des Correggio. Andere namhafte Zöglinge dieser Schule waren: Giovanni Batista Crespi, gen. il Cerano (1557—1633), Benedetto Crespi, gen. il Bustino, hauptsächlich aber Daniele Crespi, ein Künstler, bei dem zunächst eine gewisse grossartigere Kraft im Sinne der Naturalisten hervortritt, verbunden mit edlen Formen und grossem Schmelz der Modellirung. Aus beiden genannten Schulen geht Enea Salmeggia, gen. il Talpino aus Bergamo (gest. 1626) hervor, einer der liebenswürdigsten Nachfolger der rafaelischen Kunst, gemüthvoll, rein und voll milden Ernstes, selten freilich zu kräftigeren Schöpfungen sich erhebend. Neben ihm wirkte in Bergamo der ebenso fruchtbare, wenngleich minder bedeutende Giov. Paolo Cavagna.

Wichtiger als beide war die Schule der Caracci zu Bologna. In ihr gelangte der Eklekticismus zu seiner vollkommenen Ausbildung; er ward förmlich in systematische Regeln gefasst, indem man genau bestimmte, welche Eigenschaften man von den einzelnen grossen Meistern der Vorzeit zu entlehnen habe; ein wohlthätiges Gegengewicht aber fügte man solchem Streben durch ein sorgfältiges Naturstudium, das zunächst

zwar keineswegen zum eigentlichen Naturalismus führen sollte, hinzu. Der Gründer dieser Schule war Lodovico Caracci (1555 bis 1619), dessen Verdienst als Lehrer den Werth seiner künstlerischen Schöpfungen wenigstens aufwiegt. Als ein Hauptwerk, das durch ihn und unter seiner Leitung ausgeführt ward, sind die Fresken in S. Micchele in Bosco zu Bologna zu nennen. — Ihm schlossen sich vorerst zwei Künstler seiner Familie an, seine beiden Neffen Agostino Caracci (1558—1601) und Annibale Caracci (1560—1609). Auch Agostino ist als Maler nicht von namhafter Bedeutung; als sein bedeutendstes Bild gilt die Communion des h. Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna. Bei weitem das vorzüglichste und werkthätigste Talent der Familie ist Annibale; mit frischem Sinn und berührigem Geiste weiss er die Vorzüge der verschiedenen grossen Meister, des Correggio, Tizian, Paolo Veronese, Rafael u. s. w. sich anzueignen und dieselben bald (was sich freilich befremdlich genug ausnimmt) in Einem Bilde nebeneinander zu entwickeln, bald naiver nur dem einen oder dem andern zu folgen. Dabei wird er durch eine lebendige und sichere Auffassung der Natur getragen; aber auch ihm gelingt es nur sehr selten, von dem Studium der Antike und der älteren Meister und von dem Studium der Natur zu der freien Entfaltung des eignen selbständigen Geistes zu gelangen. Bilder von ihm sind sehr häufig; als eins seiner wichtigsten Werke sind seine, der antiken Mythe entnommenen Fresken im Palast Farnese zu Rom zu nennen. Ausserdem Hauptwerke in der Pinakothek zu Bologna, im Louvre zu Paris, dem Museum zu Dresden und der Nationalgalerie zu London.

Aus der Schule der Caracci ging eine namhafte Reihe von ausgezeichneten Malern hervor, von denen die bedeutenderen sich zum Theil zu einer höheren Freiheit, als bei jenen ersichtlich wird, zu entwickeln vermochten. Vornehmlich sind unter ihnen die folgenden hervorzuheben: Domenico Zampieri, gen. Domenichino (1581—1641), ein Künstler von allerdings sehr beschränkter Phantasie, daher in dem Ganzen seiner Composition zumeist voll nüchterner Berechnung, zugleich aber mit einem gewissen naiven Sinn für das sittlich Schöne begabt, der in einzelnen Theilen seiner Bilder oft, wie bei keinem seiner Zeitgenossen, an die glückliche Epoche Rafaels gemahnt. Zu seinen vorzüglichsten und edelsten Werken gehören die Fresken aus der Geschichte des heil. Nilus in der Kirche zu Grotta ferrata; die Marter des hl. Andreas in S. Gregorio zu Rom und die vier Evangelisten in S. Andrea della Valle daselbst. Von seinen zahlreichen Oelbildern nennen wir die allzuberühmte Communion des heil. Hieronymus in der Galerie des Vatikan, Diana mit ihren Nymphen im Pal. Borghese zu Rom und die h. Cäcilia im Louvre. — Guido Reni (1575 bis 1642), eine der glänzendsten Künstlerpersönlichkeiten der Zeit, geistreich, elegant, voll lebendiger Phantasie und äusserst fruchtbar. In seinen frühern Arbeiten tritt ein mehr naturalistisches Element hervor, das bei ihm zuweilen, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, in einer besonderen Grossartigkeit und Würde erscheint, so z. B. in dem Bilde des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, in der Pinakothek von Bologna. Dann mildert sich dies Bestreben, und einige seiner Bilder, die seiner mittleren Epoche angehören, entfalten

einen ungemein schönen und hohen Adel, wie namentlich das Deckenbild des Phöbus mit den Horen in einem Gartenhause des Palastes Rospigliosi zu Rom, das Oelgemälde Nessus und Dejanira im Louvre zu Paris u. a. m. Bald aber geht er zu einem abstracteren, minder lebenvollen Schönheitsideal über und verliert sich zuletzt in eine leere, abgeschwächte Manier. An Guido Reni schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an; zu den besseren unter diesen gehören: Simone Cantarini, gen. da Pesaro, Gio. Andrea Sirani und dessen Tochter Elisabetta; dann Semenza, Gessi, Domenico Canuti, Guido Cagnacci u. A., welche theilweise seiner späteren, minder erfreulichen Manier folgen. — Ein dritter bedeutender Anhänger der Caracci ist Gio. Francesco Barbieri, gen. Guercino aus Cento (1590 bis 1666). Bei ihm zeigt sich ein lebhafter Sinn für grosse, breite Massen und warme, kräftige Färbung; sein Entwickelungsgang ist im Uebrigen dem des Guido Reni ähnlich. In seiner früheren Zeit erscheint er in einer tüchtigen naturalistischen Richtung (mehrere Bilder der Art in der Pinakothek von Bologna, treffliche Fresken in der Villa Ludovisi zu Rom); später geht er mehr auf das Zarte und Anmuthige über, bis er sich am Schlusse einer schwächlichen Sentimentalität hingiebt. Unter seinen Schülern ist Benedetto Gennari, neben andern Künstlern derselben Familie, hervorzuheben. — Dann ist Francesco Albani (1578—1660) zu nennen, der mit einem lebendigen Sinn für Anmuth begabt, sich besonders in idyllischen, halb der Landschaft angehörigen Darstellungen wohlgefiel, hierin mit der italienischen Schäferpoesie seiner Zeit wetteifernd; gleich der letzteren erheben sich aber auch seine Bilder selten über den Kreis einer nur conventionellen Empfindungsweise. (Fresken im Palast Verospi zu Rom). In kirchlichen Bildern schliesst er sich unmittelbar den Caracci an. Unter Albani's Schülern zeichneten sich aus: Gio. Batista Mola, Carlo Cignani und besonders Andrea Sacchi. Ein Schüler des letzteren, Carlo Maratta, erscheint als ein nicht sehr kraftvoller Nachahmer des Guido Reni. — Als tüchtige Talente, doch von einer mehr handwerklichen Richtung, sind unter den Schülern der Caracci ausserdem noch namhaft zu machen: Giovanni Lanfranco (1581 bis 1647), Sisto Badalocchi, Giacomo Cavedone, Lionello Spada (dieser wiederum mehr Naturalist), u. a. m. Edler ist Alessandro Tiarini, dessen anziehendes Hauptwerk, die Jungfrau Maria dem h. Joseph erscheinend, im Louvre zu Paris.

Unter Einwirkung der Schule der Caracci bildeten sich ferner: Bartolommeo Schedone (gest. 1615), in früheren Bildern, nicht mit grossem Glück, dem Correggio nachstrebend, später ein kräftiger, derb lebenvoller Naturalist; — und Gio. Batista Salvi, genannt Sassoferrato (1605—85), ein Künstler, der, obgleich ohne sonderliche Energie des Gefühles und von beschränktem Gesichtskreis, doch mit liebenswürdigem Sinne auf die Bestrebungen, die um den Anfang des 16. Jahrhunderts sichtbar wurden, namentlich gern auf die Bilder aus Rafaels Jugendzeit, zurückging. —

Eine besondere Richtung der Malerei begründete Federigo Baroccio von Urbino (1528—1612). Zwar nicht frei von den manieristischen

Elementen der Zeit, der seine Bildung noch angehört, bestrebte er sich doch, eine grössere Tiefe der Empfindung, sowohl in zarteren, als in affektvoll bewegten Darstellungen zum Ausdrucke zu bringen, indem er sich zugleich jenem weichen und warmen Schmelz der Farbe, wie derselbe in den Werken des Correggio und Andrea del Sarto vorgebildet war, zuwandte, der freilich bei ihm meist unwahr und geschminkt erscheint. Sein Hauptbild ist eine Kreuzabnahme im Dome von Perugia. — Seine Richtung fand einen Nachahmer an dem bereits oben S. 439 genannten Sieneser Francesco Vanni, sodann eine sehr umfassende Nachfolge in Florenz, nachdem man hier der flachen Nachahmung des Michelangelo müde geworden war. Zunächst schloss sich ihm Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1663) nebst vielen Schülern an; sodann, mit vorzüglichem Glück, Cristofano Allori (1577—1621), der in seinem Bilde der Judith (in der Gal. Pitti) eins der bedeutsamsten und geistvollsten Werke des 17. Jahrhunderts lieferte. — Abweichend und mehr dem Domenichino verwandt, erscheint der Florentiner Matteo Rosselli (1578 bis 1650), dessen Triumph des David (Gal. Pitti) ebenfalls zu den anziehendsten Leistungen der Zeit gehört. Unter den zahlreichen Schülern dieses Künstlers folgten jedoch viele jener weicheren Richtung, namentlich Carlo Dolci (1616—1686), der dieselbe bis zur grössten Zartheit und höchstem Schmelz der Farbenbehandlung, zum Theil aber auch bis auf die äusserste Spitze der Sentimentalität zu steigern wusste. — Hieher gehört endlich noch der Pisaner Orazio Lomi, gen. Gentileschi (1563—1646) und seine ihm gleichkommende Tochter Artemisia, welche vor den krassesten Gegenständen, einer Judith, die dem Holofernes das Haupt abschneidet (Uffizien zu Florenz) nicht zurückschreckt. Beiden ist, bei geringer Wahl in den Formen und unedler Zeichnung, eine ungewöhnlich blühende und schmelzende Färbung eigen.

In der einseitig naturalistischen Richtung trat zuerst Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609) dem Streben der Eklektiker entgegen. Er bildete sich zunächst nach den Venetianern, besonders nach dem Vorbilde Giorgione's, und in seinen früheren Werken, wie in der köstlichen Lautenspielerin der Galerie Liechtenstein zu Wien, und selbst noch in dem berühmten Bilde der falschen Spieler im Pal. Sciarra zu Rom (eine andre Composition desselben Gegenstandes in der Galerie zu Dresden) erreicht er die besten Venetianer in goldner Wärme und Klarheit des Tons. In seinen späteren Bildern waltet durchaus jener Ungestüm der Leidenschaft, die sich unter den geistigen Kämpfen der Zeit entfesselt hatte. Solcher Stimmung des Gemüthes konnte nur die gemeine Natur zum Ausdrucke dienen; Caravaggio fasst dieselbe wie in einem glänzenden Spiegelbilde auf; mit einer kräftigen Färbung, mit scharfen, grellen Lichtern und dunkeln Schatten giebt er seinen Gebilden eine ergreifende, niederschmetternde Existenz; damit aber weiss er eine gewisse Gemessenheit der Bewegungen, ein fast tragisches Pathos zu verbinden, dass sie dennoch, bei aller Unmittelbarkeit der Auffassung, über den Gebilden des Lebens erhoben scheinen. Von der idealeren Sinnes-

weise seiner eklektischen Zeitgenossen ist Nichts in seinen Bildern, zugleich aber auch, da er stets nur dem individuellen Gefühle folgt, nichts von deren nüchterner Absichtlichkeit. Werke seiner Hand sieht man in vielen Galerien (Hauptbild die Grablegung in der vaticanischen Sammlung zu Rom). Unter seinen Nachfolgern sind zunächst die Franzosen M. Valentin und Simon Vouet, der Venetianer Carlo Saraceno und der Mantuaner Bart. Manfredi zu nennen.

Ein bedeutender Einfluss des Caravaggio zeigt sich bei den Künstlern von Neapel. Hier erscheint zunächst der Spanier Giuseppe (Josef) Ribera, gen. lo Spagnoletto (1593—1656). Die ursprüngliche Bildung dieses Künstlers gehört seiner Heimath an, von wo er den Sinn für Helldunkel und Farbe, der ihn auszeichnet, bereits nach Italien mitbrachte. Hier förderte ihn das Studium des Correggio und der Venetianer auf erfreuliche Weise, wie einzelne seiner früheren Werke, namentlich eine Kreuzabnahme in der Sakristei von S. Martino bei Neapel beweisen. Bald aber gab er sich in völliger Rücksichtslosigkeit der naturalistischen Richtung hin. Die bei weitem grössere Mehrzahl seiner Gemälde gehört solcher Richtung an; die ausserordentliche Entschiedenheit seines Wesens, die Sicherheit der Zeichnung und die erstaunliche Festigkeit der Pinselführung, überhaupt die Kraft seiner Technik, besonders der dämmernde, an's Unheimliche streifende Schimmer seines Helldunkels, giebt den bedeutenderen Werken (denn manche sind auch nur mehr handwerksmässig gearbeitet) eine sehr ergreifende Wirkung. Man findet dergleichen fast in allen Galerien, dreiundfünfzig Bilder allein im Museum von Madrid. — Aus der Schule des Spagnoletto ging u. a. Salvator Rosa (1615—73) hervor; er hat einzelne historische Bilder von verwandter Art (z. B. seine Verschwörung des Catilina im Hause Martelli zu Florenz; Wiederholung von der Hand des Nic. Cassana in der Gal. Pitti daselbst) geliefert, bedeutender jedoch ist er in den Fächern der Landschaft und des Genre; hievon wird weiter unten die Rede sein. — Einige unter den neapolitanischen Zeitgenossen des Spagnoletto lassen dagegen zugleich eine Aufnahme der Bestrebungen der Caracci erkennen; so Belisario Correnzio, Giambatista Caracciolo und vornehmlich Massimo Stanzioni (1585—1656); der letztere als ein Künstler, der sich zum Theil durch einen einfachen Schönheitssinn zu den edelsten Meistern jener Periode erhebt. Seine Hauptwerke sind in S. Martino bei Neapel. Mass. Stanzioni hatte eine zahlreiche Schule; die meisten seiner Schüler, unter denen hier Domen. Finoglia und Gius. Marullo genannt werden mögen, folgten jedoch ebenso, wie andere neapolitanische Maler der Zeit, entschieden der naturalistischen Richtung. — Noch gehören hieher, als ein Paar namhafte Künstler, Mattia Preti, genannt il Cavalier Calabrese, und der Genueser Bernardo Strozzi, gen. il Prete Genovese. Letzterer, der mit gewaltiger Kraft der Farbe eine weiche Behandlung verbindet, erscheint zuweilen als glücklicher Nachahmer Murillo's.

Von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab beginnt der Aufschwung, den die vorgenannten Bestrebungen in der italienischen Kunst veranlasst

hatten, nachzulassen. Dies macht sich schon bei vielen derjenigen Künstler, die als Nachfolger der vorzüglichsten Meister genannt sind, bemerklich. Von namhaft bedeutendem Einfluss auf ein mehr handwerksmässiges Streben war Pietro Berettini, gen. Cortona (1596—1669), der in grossräumigen Wandmalereien mehr nur auf eine dekorative, im allgemeinen Zusammenklang der Farbe wohlgefällige Wirkung, nicht aber auf eine gründliche und lebenvolle Durchbildung des Einzelnen ausging. Seine Thätigkeit gehört besonders Florenz und Rom an. Noch mehr zeigt sich dieselbe Richtung bei seinen Nachfolgern, wie Ciro Ferri, Gio. Francesco Romanelli, u. a. m.; auch bei mehreren Neapolitanern, unter denen der meist unleidliche Luca Giordano (1632—1705), mit dem, für solche Weise der Thätigkeit sehr charakteristischen Beinamen Fa Presto (Mach rasch!) der bedeutendste ist. —

Bei den Venetianern erscheint noch in dieser Periode das ihrer Schule eigenthümliche Element vorherrschend, ohne jedoch neue Erscheinungen von höherer Bedeutung hervorzubringen. Einer der wichtigsten Künstler ist hier der Paduaner Alessandro Varotari, gen. il Padovanino (1590 bis 1650), der den früheren grossen Meistern der Schule, zum Theil nicht ohne Glück nachzustreben sucht. Sein Schüler Pietro Liberi ist manchmal bis zur Verblasenheit weich; dagegen nimmt sich der Veroneser Alessandro Turchi, genannt l'Orbetto, mit Erfolg in seinen grösseren Werken den Domenichino zum Vorbilde, welchem seine Bilder oft beigelegt werden. — Der höchst geistreiche und lebensvolle Gio. Batt. Tiepolo (1692—1769), dessen Darstellungsweise nur manchmal ins Abenteuerliche streift, zeichnet sich durch grösste Bestimmtheit der Formenangabe und durch eine ungemeine Frische der silberhellen Färbung aus, wodurch er in seiner besten Zeit dem Paolo Veronese ausserordentlich nahe kommt. Sein Sohn Domenico schloss sich mit Glück der Richtung des Vaters an.

Im 18. Jahrhundert bestrebt sich Pompeo Battoni (1708—1787), gegen den allgemeinen Verfall der Malerei anzukämpfen, indem er sich aufs Neue den Hülfsmitteln der Eklektiker zuwendet. Seiner Eigenthümlichkeit nach ist er zumeist dem Baroccio vergleichbar. Allein die Zeitrichtung riss ihn mit sich fort, wie seinen Nebenbuhler Rafael Mengs. Dabei ist aber, namentlich in Bildnissen, sein Pinsel weich, seine Färbung blühend frisch. (Portrait des Kurfürsten Karl Theodor im Saal der Stifter in der Münchener Pinakothek.)

§. 2. Die niederländische und deutsche Historienmalerei.

In den Niederlanden tritt uns, ebenso wie in Italien, mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts ein belebter und glänzender Aufschwung der Kunst entgegen. Die politischen und religiösen Kämpfe, welche hier in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts stattgefunden, hatten auf der einen Seite eine erneute, zum lebendigen Bewusstsein durchgedrungene Rückkehr zu der alten Ordnung der Dinge, auf der andern Seite die Begründung eines völlig neuen und unabhängigen Daseins zur Folge gehabt. Diesen beiden Verhältnissen gemäss bildet sich die niederländische

Kunst in zwei besonderen und unterschiedenen Richtungen aus, die sich hier bestimmter wie in Italien, da sie auf der verschiedenartigen Entwickelung der nationalen Eigenthümlichkeit beruhen und da sie zugleich eine jede in einem einzelnen Meister ihren Culminationspunkt finden, als Schulen bezeichnen lassen. Die eine ist die Schule von Brabant, demjenigen Theile der Niederlande, wo Katholicismus und monarchische Herrschaft aufs Neue festgestellt waren; die andere ist die Schule von Holland, wo man die Freiheit des protestantischen Glaubens und der Volksverfassung errungen hatte. Jene schliesst sich unmittelbar, den eklektischen Richtungen der Italiener vergleichbar, an die Vorbilder der grossen Meister an, diese befolgt einen freien und unabhängigen Naturalismus. Dabei ist jedoch ein sehr bedeutender Unterschied von den Richtungen der gleichzeitigen italienischen Malerei wahrzunehmen, indem volksthümliches Element und volksthümliche Gesinnung hier auf beiden Seiten als charakteristisch entscheidende Factoren in den Vorgrund treten.

Dies letztere Verhältniss ist namentlich bei der **Schule von Brabant** um so bestimmter ins Auge zu fassen, als sie in anderer Beziehung, wie eben bemerkt, den eklektischen Richtungen der Italiener parallel steht. Der Gründer und das eigentliche Haupt dieser Schule ist **Peter Paul Rubens** (1577 bis 1640). Rubens, ursprünglich ein Schüler des **Adam van Noort** (Oort) und dann des Octavius van Veen, hatte sich sodann in Italien, vornehmlich nach den Werken der Venetianer, gebildet. Paolo Veronese ist hier als sein vorzüglichstes Vorbild zu nennen. In dem Glanz und der Pracht der Farbe hat er Vieles mit diesem Meister gemein, doch ist sein Colorit und mit diesem die ganze Körperlichkeit seiner Gestalten, mehr massenhaft, aus einem derberen Stoffe gebildet, als bei Paolo Veronese. Diese Verschiedenheit aber war ein nothwendiges Ergebniss seiner gesammten Auffassungsweise. Glanz und Pracht des Daseins zu entwickeln, lag allerdings auch in seiner künstlerischen Absicht; aber er verband damit zugleich die Darstellung mächtiger Thatkraft, eines grossartig bewegten körperlichen Handelns; das volle Gefühl der Existenz tritt bei ihm nicht in der behaglichen Ruhe des Genusses, sondern rege und fast leidenschaftlich nach aussen gewandt, hervor; und wo er sich des Genusses zu erfreuen scheint, da erkennt man doch in seinen Gestalten die vollste Befähigung zur That. Es liegt in alledem zugleich ein sehr entschiedenes naturalistisches Element; aber er weiss sich, bei aller Derbheit in den äusseren Motiven seiner Darstellung, auf einer freudigen Höhe über der gemeinen Naturwahrheit zu erhalten. Sein Drang und Streben zur That führt ihn sodann überall zu einer energisch dramatischen Durchbildung seiner Compositionen, sowohl der einfachen Altarblätter, in denen die Heiligen insgemein sich dem Throne der Himmelskönigin lebhaft bewegt entgegendrängen, als der verschiedenartigen historischen Darstellungen, welche theils der heiligen Geschichte und der Mythe des Alterthums, theils der Geschichte der Gegenwart angehören. Unter den gewaltigsten Werken dieser Art sind verschiedene Kampfbilder anzuführen, namentlich Darstellungen von Kämpfen zwischen Menschen und Thieren. Seine zahlreichen Bildnisse athmen nicht minder die volle

Kraft der Existenz. Seine schönsten Werke sind diejenigen, die bald nach seinem Aufenthalt in Italien gefertigt sind; in diesen wirkt ein edles Maasshalten der Kräfte nicht minder erfreulich, wie die liebevoll durchgebildete Ausführung. Später geht er freilich oft über die nothwendigen künstlerischen Schranken hinaus, auch gestattet er in den Werken seiner späteren Zeit den Schülern, die sich um ihn versammelt hatten, häufig eine zu umfassende Theilnahme an der eigenen Arbeit. Seine Werke sind in den Gemäldesammlungen (der Pinakothek von München, in den Galerien zu Wien, Madrid, Paris, Dresden und London, u. s. w.) nicht selten; ein grosser Theil seiner vorzüglichsten Arbeiten findet sich noch immer in seiner Heimath, zu Antwerpen, besonders in der Akademie, in der Kathedrale, der Jakobs- und der Augustinerkirche.

Rubens zählt eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern, die sich mit grösserem oder geringerem Glück in den Formen seiner Darstellungsweise zu bewegen suchten. Eins der bedeutenderen Talente unter diesen ist Jacob Jordaens, der in besseren Darstellungen dem Meister nahe steht, insgemein jedoch des höheren begeisterungsvollen Zuges, der jenen auszeichnet, entbehrt. Caspar de Crayer, Nikolaus de Liemaekern, Gerhard Seghers nehmen Ruben's Richtung auf und suchen dieselbe, obschon mit verhältnissmässig geringerem Talent, mehr stylgemäss (zum Theil im italienischen Sinne) zu fassen. Dasselbe thaten die talentvollen Abraham Janssens und sein Schüler Theodor Rombouts, welche zuletzt aus Nebenbuhlern des Rubens seine erklärten Gegner wurden. — Unter den eigentlichen Schülern sind sodann noch, als ihm nachstrebend, Abraham van Diepenbeck, Peter van Mol, Erasmus Quellinus, Theodor van Thulden, Joh. van Hoeck, Corn. Schut u. A. m. hervorzuheben, doch verbinden auch von ihnen einige, namentlich van Thulden mit seiner Richtung das Streben nach feinerer Formenbildung.

Bei weitem der vorzüglichste und selbständigste unter Rubens' Schülern ist Anton van Dyck (1599—1641), der seine erste künstlerische Bildung durch den tüchtigen Henrik van Balen empfing. Auch er strebt in früheren Werken der kräftigen Fülle des Meisters nach und sucht ihn zum Theil sogar in solcher Darstellungsweise noch zu überbieten. Eins der grossartigsten Werke seiner früheren Zeit, eine Dornenkrönung Christi, im Berliner Museum und mehr noch eine Gefangennehmung Christi bei nächtlicher Beleuchtung, im Museum zu Madrid, sind von gewaltig ergreifender Wirkung und vollendeter Schönheit und Kraft der malerischen Behandlung. Nachmals jedoch, durch einen Aufenthalt in Italien (besonders in Genua, wo noch viele ausgezeichnete Bildnisse von seiner Hand) und durch Studien nach den italienischen Meistern, namentlich nach Tizian, zunächst weiter gefördert, verändert sich seine künstlerische Richtung; er bemüht sich, weniger ein äusseres Handeln, als mehr die feineren, inneren Zustände der Empfindung zum Ausdrucke zu bringen. Es wird in solchen Werken seiner Hand ein sentimentales Element ersichtlich, das nicht minder, wie die thatkräftige Begeisterung des Rubens, der allgemeinen Zeitrichtung entspricht, nur dass dieselbe hier eben mehr auf das Innere gerichtet erscheint. Van Dyck

ist in diesem Bezuge seinen florentinischen Zeitgenossen vergleichbar. Solcher Eigenthümlichkeit gemäss werden die Formen seiner Gestalten zu einem zarteren Adel, sein Colorit zu einem weicheren Schmelz umgebildet; doch verläugnet auch er nie die Grundlage seiner nationalen Auffassungsweise. Zugleich ist van Dyck im Fache der Portraitdarstellung von höchster Bedeutung, namentlich wo es sich um Bildnisse von Personen der höheren Stände handelt; die Feinheit und Eleganz seiner Behandlungsweise, das ruhig Gehaltene in dem Aeusseren seiner Darstellung, zugleich aber der Scharfblick, mit welchem er die unter der äusseren glatten Hülle verborgenen Gemüthszustände aufzufassen vermochte, mussten ihn zu den meisterhaftesten Bildern solcher Art befähigen. Werke aus den Zeiten der vollen Entwickelung seiner Kraft findet man in den meisten bedeutenderen Galerien, besonders aber in England, wo er Jahrelang als fast ausschliesslicher Maler der vornehmen Welt eine an's Unglaubliche gränzende Thätigkeit entfaltete. — Cornelius de Vos, Thomas Willeborts, gen. Boschaert, Martin Pepyn ahmten mit vielem Glück bald Rubens, bald van Dyck nach, während Theodor Boyermans, Johann Bockhorst, gen. Langen Jan u. a. sich vorwiegend an Letzteren anschlossen.

In der holländischen Schule tritt uns zunächst eine Reihe ausgezeichneter Bildnissmaler entgegen. Die ausschliessliche Richtung auf das Portraitfach ist als ein charakteristisches Zeugniss der dortigen Lebenszustände zu betrachten; die kirchlichen und die feudalen Traditionen waren zerrissen, und nur die Gegenwart und die Freiheit des Individuums hatten ihren gültigen Werth. Selbst die Art und Weise der Auffassung im Portrait ist bezeichnend für die holländischen Verhältnisse, besonders wenn man sie mit den von Rubens und von van Dyck gemalten Bildnissen vergleicht. Bei einer mehrfach verschiedenen Weise der äusseren Behandlung erstreben die holländischen Maler vor Allem nur eine vollkommene, naiv unmittelbare Lebenswahrheit; ihre Gestalten haben ein gewisses, fast bescheidenes Genügen, was mit Rubens' zur That hinausdrängender Lebenslust, — eine Offenheit und Treuherzigkeit, die mit dem vornehm Zurückgehaltenen und doch innerlich Bewegten in van Dycks Bildern in sehr entschiedenem Widerspruche steht. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind hier anzuführen: Michael Mierevelt (1567 bis 1641) und sein Schüler Paul Moreelze, Cornelius Janson van Keulen, Theodor de Keyser, Jan v. Ravestyn, besonders aber die beiden Hauptmeister Franz Hals (1584—1666) und Bartholomäus van der Helst (1613—1670); einzelne Bilder des letzteren (namentlich einige im Museum von Amsterdam und im Louvre zu Paris) gestalten sich zur Darstellung figurenreicher Portraitgruppen, in denen besondere Momente der vaterländischen Geschichte festgehalten werden; sie bilden somit einen unmittelbaren Uebergang zur eigentlich historischen Darstellung.

In ähnlicher Richtung bildete sich der grösste und einflussreichste Maler dieser Schule, Paul Rembrandt van Ryn, 1606 (wahrscheinlicher

als 1608) bis 1669, aus. Die Bilder seiner früheren Zeit, unter denen sich das des Anatomen N. Tulp mit seinen Zuhörern (1632, Haag, Mus.) besonders auszeichnet, reihen sich im Wesentlichen denen der vorgenannten Künstler an. Doch genügte dem Rembrandt diese schlichte Darstellungsweise nicht; die leidenschaftliche Erregung der Zeit fand in ihm einen ihrer entschiedensten Vertreter, und auch er wusste solche Sinnesrichtung alsbald in gewaltig ergreifenden Bildern auszudrücken. Er erscheint in diesen völlig als Naturalist, in jener ausschliesslichen Bedeutung des Wortes, welche man für die in Rede stehende Periode damit verbindet. Es ist die gemeine, niedrige Natur, die er zum Mittel seiner Darstellung wählt, sogar entblösst von jenem Pathos, welches die bedeutenderen der italienischen Naturalisten auszeichnet, und weit entfernt von jenem begeisterten Schwunge des Lebens, wodurch Rubens von so glänzender Wirkung ist. Dabei aber ist ihm ein sehr tief poetisches Element eigen, welches ihn dennoch bedeutend über den gemeinen Naturalismus emporhebt; jene Formen sind ihm gewissermaassen nur die äusserlichen Mittel für die Darstellung, als deren eigentlicher Inhalt eine düster trotzige Stimmung, — der Ausdruck eines von geheimer Leidenschaft bewegten, aber nicht zur That hinausringenden, sondern in seine eigenen schweigsamen Tiefen versenkten Gemüthes zu bezeichnen ist. Mit solcher Richtung würden eine bestimmt plastische Gestaltung und der freudige Glanz der Farbe im Widerspruche gestanden haben; Rembrandt wendet sich statt dessen entschieden den dämmernden Reizen des Helldunkels zu, und er erreicht hierin eine Meisterschaft, dass man ihn in seiner Technik allein mit Correggio vergleichen kann; nur, auch im Aeusseren der Behandlung, mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass Correggio das Licht in den Schatten, Rembrandt dagegen den Schatten in das Licht hineinspielen lässt. Jenes Geheimnissvolle in Rembrandt's Auffassungs- und Behandlungsweise steht sodann im unmittelbaren Einklange mit einer gewissen Neigung zum Phantastischen, das sich zuweilen in einer fast mährchenhaften Anmuth, oft in wilder, dämonischer Gewalt, mehrfach aber auch, wo solcher Richtung ganz widersprechende Gegenstände (z. B. Scenen der heiligen Geschichte) zum Gegenstande gewählt waren, in einer nicht eben erfreulichen Manier ankündigt. In den zahlreichen Bildnissen, die man von seiner Hand besitzt, lässt sich der Fortschritt von einer schlichteren Naturauffassung zu einer mehr phantastischen, auf einen bestimmten Beleuchtungseffekt ausgehenden Behandlung deutlich verfolgen. Das früheste unter allen seinen bekannten Bildern ist ein Apostel Paulus im Gefängniss, v. J. 1627, in der Galerie zu Pommersfelden.[1] Eben-

[1] Das Bild ist auf Holz gemalt, 2′ 5″ hoch, 2′ breit, und trägt eine doppelte Bezeichnung, welche unbezweifelt ächt ist, erstens in einer Ecke auf dem Grund das nebenstehende Monogramm und ausserdem auf dem Buche: „Rembrand fecit“. Dieses Bild — um von den äusseren Gründen anzufangen, — befindet sich schon aufgeführt in dem „Verzeichniss der Schildereien in der Galerie des hochgräflichen Schönbornischen Schlosses zu Pommersfelden. Anspach“ (1774), welches weiter nichts als ein Abdruck ist von dem Rud. Byss'schen „fürtrefflichen Gemählde- und Bilder-Schatz, so in denen Gallerie und Zimmern des hochfürstlichen Pommersfeldischen neuerbauten fürtrefflichen Privatschlosses zu finden ist . . . Bamberg etc. 1719.“

dort ein andres Jugendbild, die Prophetin Hanna, bez. 1631. Zu den berühmtesten Werken des Meisters gehört die Nachtwache und die Versammlung der Vorsteher der Tuchmachergilde, beide im Museum zu Amsterdam. Als ein vorzügliches Meisterwerk, in welchem Inhalt, Auffassung und Darstellung im vollkommensten Einklange stehen, mag hier das Bild des tyrannischen Prinzen Adolph von Geldern mit seinem gefangenen Vater, im Berliner Museum, genannt werden. An Porträts aus den verschiedenen Epochen des Meisters ist namentlich die Galerie von Cassel sehr reich;[1] sodann die Sammlung der Eremitage in St. Petersburg, die Nationalgalerie in London, sowie die Galerieen von Paris, Wien, München. Mehrere ausgezeichnete Bilder mit bedeutsamen Compositionen in der Galerie zu Dresden.

Auch an Rembrandt schliesst sich eine bedeutende Anzahl von Schülern und Nachfolgern an. Wo diese die subjective Richtung des Meisters zu befolgen suchten, verfielen sie freilich, was sehr nahe liegen musste, oft in eine nicht behagliche Manier; gleichwohl vermochten Einzelne von ihnen auch in derselben Richtung sich frei und mit selbständiger Kraft zu bewegen. So unter seinen Schülern vornehmlich Gerbrand van den Eckhout, sodann J. Lievens, der Bildnissmaler Salomon Coningh u. A.; ferner als Nachfolger, zum Theil in jener minder erfreulichen Weise, sind zu nennen: Govart Flinck, Joris van Vliet (hauptsächlich durch Radirungen bekannt), Jan Victor oder Fictoor, Arent de Gelder, Leonard Bramer u. A. Einzelne Schüler, wie namentlich

---

S. Heller, die gräflich Schönbornische Gemäldesammlung zu Pommersfelden etc. Bamberg 1845 S. 11. — An eine Fälschung ist also im Entferntesten nicht zu denken. Zudem sehen die Bezeichnungen ganz und gar unverdächtig aus. Die doppelte Bezeichnung erklärt sich überdies auf's natürlichste aus der begreiflichen und verzeihlichen Freude des 21jährigen Künstlers an seinem wahrscheinlich ersten grössern Werk, in welchem ihm schon gelungen war, die malerischen Gedanken und Anschauungen, die seine Seele bewegten, nach mühevollem Ringen und noch unvollkommen zwar, doch deutlich und fasslich zur Erscheinung zu bringen. Färbung wie Behandlung des Bildes sind noch grau und trocken, der Ton ist schwer und undurchsichtig, die Pinselführung unsicher, rund, das gelbe Licht an der Wand ist dick aufgetragen und wie aufgeklebt, dennoch lässt die Lichtwirkung schon den künftigen Meister des Helldunkels errathen. Auf die Bezeichnungen zurückkommend so spricht die eine, der ausgeschriebene Name, für die, auch von Scheltema angenommene Rechtschreibung desselben mit einem einfachen d; die andre aber, das so früh schon von Rembrandt angenommene, später von ihm vereinfachte und modifizirte Monogramm, ist noch wichtiger, indem es nicht nur in den R und H mit angehängtem Haken den „Rembrand Hermans-zon“ erkennen lässt, wie dieses sich auch in mehreren mir bekannten Bezeichnungen findet, sondern auch, in das R verflochten ein deutliches P uns vorführt, wodurch die alte Ueberlieferung des Vornamens Paul, welche jetzt plötzlich zu den veralteten Erfindungen gezählt und verworfen wird, eine Art von Begründung erhält. Von doppeltem Gewichte erscheint das Zeichen P in einem Bilde, das den Apostel Paulus vorstellt, und es ist wohl erlaubt anzunehmen, dass der junge Künstler, so eifriger Protestant er auch gewesen sein und so wenig er an einen Schutzheiligen hierbei gedacht haben mag, doch eine Vorliebe für den Apostel Paulus, als seinen Namenspatron gehegt, und dass er in Folge dessen die kräftige Gestalt des Apostels der Heiden zum Vorwurfe seines ersten bedeutenden Werkes gewählt habe. — O. M.

[1] S. F. Kugler, Kleine Schriften, II, S. 425.

Ferdinand Bol, zeichneten sich durch eine schlichtere Behandlung im Fache des Portraits aus, indem sie mehr zu der Weise jener obengenannten holländischen Bildnissmaler zurückkehrten, diese aber durch das Rembrandt'sche Helldunkel vortheilhaft zu steigern wussten.

Einen sehr wesentlichen Theil der niederländischen, und insbesondere der holländischen Kunstbestrebungen macht sodann die Thätigkeit im Fache der Kabinetmalerei (um diesen Ausdruck für Landschaft, Genre, Stillleben u. s. w. zu gebrauchen) aus; hierauf kehren wir weiter unten zurück.

Einige wenige unter den niederländischen Historienmalern des 17ten Jahrhunderts stehen den heimischen Kunstbestrebungen fremd gegenüber, indem sie sich ausschliesslich den italienischen Richtungen zuwandten. So namentlich Gerhard Honthorst, gen. Gherardo dalle Notti (1592—1662), der sich vornehmlich nach der Weise des Caravaggio bildete und diese gern mit den Effekten einer nächtlichen Beleuchtung verband. So auch Justus Sustermans, der als Bildnissmaler hauptsächlich dem Velazquez nacheiferte. — Gerhard Lairesse (1640 bis 1711), einer der spätesten Historienmaler in den Niederlanden, folgt dagegen mehr der Richtung des N. Poussin, von dem weiter unten die Rede sein wird.

Hieher gehören auch die wenigen deutschen Historienmaler, die für diese Periode auf eine nähere Beachtung Anspruch haben. Ihre Studien deuten ebenfalls vornehmlich auf Italien, indem sie, mit mehr oder weniger Erfolg, eklektische und naturalistische Elemente zu verbinden streben. Zu nennen sind: Joachim von Sandrart (1606—1688), Schüler des G. Honthorst, Carl Screta (1604—1674), Johann Kupetzky (1666 bis 1740), u. a. m. Gleichzeitig mit dem letzteren macht sich aber auch eine sehr unerfreuliche Aufnahme der handwerksmässig dekorativen Bestrebungen der Cortonisten bemerklich, bei Joseph Werner, Peter Brandel, Peter von Strudel, u. s. w. — Einige bedeutendere Erscheinungen, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Deutschland finden, waren gleichwohl nicht geeignet, ein eigenthümliches Leben zu erwecken. In diesem Betracht sind namentlich hervorzuheben: Balthasar Denner (1685—1749), der charakterlose Charakterköpfe im Styl des Rembrandt mit peinlichster Sorgfalt auszuführen liebte; Chr. W. E. Dietrich (1712 bis 1774), ein handfertiger, aber im Grunde ziemlich geistloser Nachahmer des Rembrandt und andrer Holländer sowie der Franzosen und der Italiener; und Anton Rafael Mengs (1728—1779), ein vielfach thätiger und vielfach gefeierter Künstler, Deutschland, Italien und Spanien auf gleiche Weise angehörig, der aber nicht über das Streben eines neuen einseitigen und lahmen Eklekticismus hinauskam.

§. 3. Die spanische Malerei.

Als ein höchst bedeutendes Glied in der Historienmalerei des 17ten Jahrhunderts erscheint die Kunst von Spanien. Hier war es, wo die neukatholische Malerei (wenn ich mich dieses Wortes bedienen darf) ihren

glänzendsten Triumph feierte, ebenso, wie jener neue Aufschwung des Katholicismus selbst an Spanien seine sicherste und bedeutsamste Grundlage fand. Das leidenschaftliche Element der Zeit verlor hier jenen trüben Zusatz, der sich anderweitig aus der Opposition und dem feindlichen Widerspruch entwickelt hatte. Wie bei Rubens, aber ungleich mehr den spiritualistischen Interessen zugewandt, ward es zu einer glühenden Begeisterung, welche das Leben in seiner unmittelbaren realen Gegenwart gewaltig erfasste und demselben dennoch das Gepräge einer, bis zur Verzückung sich steigernden Schwärmerei zu geben wusste. Diese kühne Verbindung der vollen Sinnlichkeit mit dem, aus demselben sich hinausflüchtenden unsinnlichen Gefühle, dieses, mehr Zusammenfassen als Lösung der grössten Widersprüche des Lebens, dieses gleichmässige Zusammenwirken des Realismus und Spiritualismus, die ein jeder in seiner ganzen Einseitigkeit hervortreten, dies ist es, was man als den Grundzug der spanischen Knnst bezeichnen muss. Die italienischen Studien des vorigen Jahrhunderts hatten für die dazu nöthige künstlerische Kraft eine sichere Grundlage gegeben; auch jetzt werden dieselben, zugleich mit Studien nach Rubens und van Dyck, noch weiter fortgesetzt; dabei aber macht sich eine ausgedehnte und freie Auffassung der heimischen Natur, die den spanischen Werken dieser Zeit (gleich denen der Niederländer) ein so bezeichnendes nationales Gepräge giebt, mit Entschiedenheit bemerklich.

Man unterscheidet in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts vornehmlich drei Schulen; die bedeutendste derselbon ist die Schule von Sevilla. Die Künstler der letzteren, deren Blüthe in die frühere Zeit des 17. Jahrhunderts fällt, schliessen sich zunächst noch den älteren Meistern, und mit diesen den Italienern an. Unter ihnen sind hervorzuheben: Francisco Pacheco (1571—1654), etwa dem Annibale Caracci vergleichbar; Juan de las Roelas (1558—1625), und Francisco de Herrera el viejo (1576—1656), beide durch treffliche Behandlung des Colorits, nach dem Vorbilde der Venetianer, ausgezeichnet; sodann Alonso Vasquez, die Brüder Augustin und Juan del Castillo und der Sohn des Augustin, Antonio del Castillo.

Weiter und eigenthümlicher entfaltet sich die Sevillaner Schule in der Zeit um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Zunächst in den Werken des Francisco Zurbaran (1598—1662), den man den spanischen Caravaggio genannt hat, der diesem Meister in der ergreifenden Gewalt der Darstellung allerdings nahe steht, sich aber von ihm durch einfachere, naturgetreuere Färbung und durch bedeutsameren Ernst und Würde, besonders in seinen zahlreichen Mönchsbildern, vortheilhaft unterscheidet (Bilder in den Museen zu Sevilla, Madrid und Berlin.) — Sodann bei Don Diego de Velazquez de Silva (1599—1660).[1] Aus einer entschieden naturalistischen Richtung wusste sich dieser grosse Künstler zu einer so hohen, energischen Anmuth und zu einem so grossartigen Adel zu entwickeln, wie er von keinem anderen Künstler der verwandten naturalistischen Richtung je erreicht worden ist. In staunenswerther Sicherheit der Hand,

[1] Velazquez und seine Werke, von William Stirling, Berlin 1856.

in breiter, markiger Farbenbehandlung, in wunderbarer Entwickelung der Luftperspective und des Helldunkels weiss er die einfachste Natur mit überwältigender Wahrheit hinzustellen. Obwohl als Bildnissmaler vorwiegend beschäftigt, ist er nicht minder frei und gross in humoristischer Schilderung des Lebens wie in ergreifenden religiösen Darstellungen. Seit dem Jahr 1622 hatte er, als Hofmaler Philipp's IV., seinen Aufenthalt in Madrid genommen, wo das königl. Museum sehr ausgezeichnete Hauptwerke seiner Hand aufbewahrt. Darunter namentlich das grosse Meisterwerk der Uebergabe von Breda; das nicht minder bewunderungswürdige Bild der „Meniñas" u. a. m. Andere bedeutende Werke in der Sammlung des Belvedere zu Wien. Unter seinen Schülern sind Juan de Pareja, gen. el Esclavo, Nicolas de Villacis und Juan Batista de Mazo Martinez hervorzuheben. — Andere ausgezeichnete Meister der Schule von Sevilla sind: Alonso Cano (1601—1667), der Stifter der sogenannten Schule von Granada, der sich aus einer ebenfalls entschieden naturalistischen Richtung zu grösserer Wahl der Form emporzuheben strebte, womit er eine blühende Färbung und treffliche Modellirung zu verbinden weiss; und Pedro de Moya (1610—1666), der etwa, wie auch sein Schüler Juan de Sevilla, der Richtung des van Dyck (nach welchem er sich in der That gebildet) vergleichbar ist; — vor Allem aber Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), derjenige Meister, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht. Was oben von der spanischen Kunst überhaupt gesagt ist, gilt im vollsten Maasse von Murillo, so jedoch, dass seine früheren Bilder eine derbere und schlichtere Richtung, die späteren eine grössere Zartheit und Milde erkennen lassen. Er ist ebenso ausgezeichnet in der Darstellung der niedrigen und gemeinen Erscheinungen des Lebens, wie in der süssesten Holdseligkeit und Anmuth und wie in dem Ausdrucke der begeistertsten, sich völlig hingebenden religiösen Schwärmerei; oft vereint er diese Elemente der Darstellung auf eine kühne Weise in den verschiedenen Theilen eines und desselben Bildes; unerreichbar ist die Feinheit seiner Lufttöne, unbeschreiblich der Zauber seiner Färbung. (Hauptwerke im Dom und im Hospital de la caridad zu Sevilla, im Museum zu Madrid, im Louvre, u. s. w.; vortreffliche Genrebilder meist aus früherer Zeit in der Münchner Pinakothek und in Dulwich bei London. — Seine besten Nachahmer sind: Pedro Nuñez de Villavicencio, Meneses Osorio, Alonso de Tobar und Sebastian Gomez, der „Mulatte des Murillo." — Neben ihm blühten noch, als minder bedeutende Künstler der Schule, Juan de Valdez und Josef Antolinez. —

Eine zweite Schule ist die von Madrid. Hier war besonders die Richtung auf zarte Ausbildung des Colorits, im Sinne der Venetianer, vorherrschend, und schon früher, durch J. P. de la Cruz, J. F. Navareto u. A., der Grund dazu gelegt. Solcher Richtung angemessen, und als die eigentliche Hofschule von Spanien, ist dieselbe besonders reich an ausgezeichneten Portraitmalern. Zunächst treten hier einige aus Italien (und zwar aus Toscana) gebürtige Maler auf, die, wie es scheint, jene, durch Cigoli und dessen Zeitgenossen vertretene Richtung auf weiche

Durchbildung der Farbe, somit die Interessen der Madrider Schule nicht unwesentlich fördernd, herübertragen: Bartolome Carducho (eigentlich Carduccio, (1560—1608) und dessen Bruder Vincente Carducho, Patricio Caxes und dessen Sohn Eugenio Caxes. Als Schüler des V. Carducho war Felix Castello und der kräftige Landschafter Francisco Collantes, als Schüler des P. Caxes Antonio Lanchares ausgezeichnet. Neben ihnen erfrente sich Luis Tristan (1586 bis 1649) hohen Ruhmes. — Bedeutender entfaltete sich die Schule, nachdem Don Diego Velazquez aus Sevilla dorthin gekommen war. Ausser den schon genannten Schülern dieses Meisters sind als Nachfolger seiner Richtung hervorzuheben: Antonio Pereda (1590—1669), Francisco Camilo, Josef Leonardo, Antonio Arias Fernandez und vornehmlich Juan Careño de Miranda (1614—1685); Schüler des letzteren war Mateo Cerezo. — Ausserdem sind als namhafte Künstler der Schule noch zu nennen: Francisco Rizi, Juan Antonio Escalante (1630—1670), ein gerühmter Schüler des Ebengenannten, und Claudio Coello (gest. 1693), der schon als blosser Nachahmer der früheren grossen Meister Spaniens erscheint.

Als dritte Hauptschule bezeichnet man die von Valencia, obgleich für dieselbe hier nicht sonderlich zahlreiche Künstlernamen anzuführen sind. An der Spitze dieser Schule steht, nächst verschiedenen Meistern des 16. Jahrhunderts, Francisco Ribalta (1551—1628). Ribalta hatte in Italien, vornehmlich nach Fra Sebastiano del Piombo, seine Studien gemacht; auch zeigen seine Gemälde zum Theil, wie die jenes Meisters, florentinische Formengebung, verbunden mit venetianischem Colorit. Unter seinen Schülern verdient eine rühmliche Erwähnung Jacinto Geronimo de Espinosa und Josef de Ribera, welcher letztere bereits unter den Italienern als Spagnoletto angeführt ward; sodann Pedro Orrente (1550—1640). Der letztere zeigt in der Mehrzahl seiner Werke eine Nachahmung der Bassani und ihrer genreartigen Darstellungsweise.

Vom Ende des 17. Jahrhunderts ab gewinnen auch die Bestrebungen der spanischen Kunst ein unerfreuliches Gepräge. Handwerksmässige Schnellmalerei, besonders genährt durch das Beispiel des Neapolitaners Luca Giordano, der viel in Spanien beschäftigt war, erscheint fortan als das vorherrschende Bestreben. Als namhafte Künstler dieser späteren Zeit sind zu nennen: Antonio Palomino y Velasco (1653—1726) und Antonio Villadomat (1678—1755). Dann tritt Mengs mit seiner eklektischen Richtung, die Oberflächlichkeit hemmend, aber auch kein neues Leben begründend, in die spanische Kunst ein; als sein Schüler wird Francisco Bayeu y Subias gerühmt.

Unsere nähere Anschauung von spanischer Kunst ist übrigens noch immer sehr beschränkt, indem man zumeist nur vereinzelte Bilder in den Sammlungen diesseit der Pyrenäen findet; am meisten sind unter diesen Werke des Murillo verbreitet. Das unter Ludwig Philipp gegründete spanische Museum des Louvre ist wieder aufgelöst (1853 in London öffentlich versteigert) worden.

§. 4. Die französische Historienmalerei.

In der französischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts treten uns zunächst ein Paar Künstler von eigenthümlicher Richtung, fast eine Ausnahme in dem allgemeinen Streben der Zeit bezeichnend, entgegen. Der eine von diesen ist Nicolas Poussin (1594—1665), der, in Rom ansässig, sich hier einem fast ausschliesslichen Studium des classischen Alterthums hingab. Von seinen Zeitgenossen, namentlich von den italienischen Eklektikern, wurde allerdings das Studium der Antike ebenfalls nicht vernachlässigt, doch betrachtete man dasselbe insgemein nur als eins der verschiedenartigen Mittel zur freieren künstlerischen Ausbildung. Poussin dagegen strebte, sich völlig in den Sinn des Alterthums zu versenken und von solcher Anschauung aus seine Compositionen zu gestalten. So eignete er sich eine Durchbildung des Styles an, die sich in grossartigem Aufbau der Composition, edlem Rhythmus der Linienführung, harmonischer Farbenbehandlung und glücklicher Abwägung der Massen geltend macht. Ueberhaupt war er mit einem sorgsam prüfenden Geiste begabt, der den Gegenstand nach allen Seiten zu durchdringen und die Darstellung mit vollständiger Consequenz aus den inneren Bedingnissen der Aufgabe zu entwickeln strebte. Dazu kommt ein wahrhaft unerschöpflicher Reichthum der Phantasie, eine bewundernswürdige Vielseitigkeit der Gestaltungskraft, ein Adel der Zeichnung und der Formentwicklung, die sich meist mit einer dem Gegenstande entsprechenden lebenswahren Farbengebung verbindet. Diese bedeutenden Vorzüge verleihen den historischen Gemälden des tiefsinnigen Meisters einen hohen, bleibenden Werth, wenn auch manchmal in ihnen das warme, frische Lebensgefühl vermisst wird, welches den Beschauer unbedingt zum Mitgefühl hinzureissen pflegt. (Eine grosse Zahl bedeutender Werke im Louvre zu Paris und in England.) Unmittelbarer wirkt er in seinen Landschaften, von denen später die Rede sein wird. — Nachahmer Poussin's waren Jacques Stella und Charles Alphons Dufresnoy, beide von geringer Begabung. Höher und selbständiger zeigt sich der Brüsseler Philippe de Champaigne (1602—1674), in grossen Kirchenbildern zwar ziemlich beschränkt und lahm, in Bildnissen dagegen gediegen und anziehend durch schlichte Wahrheit und klare Färbung. Der zweite Meister ist Eustache Lesuenr (1617—1655). Auf ihn hatte der edlere Schönheitssinn, der Rafaels Compositionen durchdringt, lebhaft gewirkt; er wusste sich demselben, nicht ohne Glück, anzunähern, und diesen reineren Adel der Form zugleich znm Ausdruck einer milden und gewissermaassen elegischen, liebenswürdigen Gemüthsstimmung zu machen. Ohne sich durch eine sonderliche Energie der Behandlung auszuzeichnen, ohne jene Tiefe und Kraft des Geistes, die bei Poussin ersichtlich wird, gehören seine anziehenden Bilder neben den Werken des letzteren zu den würdigsten Leistungen der französischen Schule. Sein Hauptwerk sind die freilich jetzt sehr verdorbenen Gemälde aus dem Leben des heil. Bruno, im Louvre zu Paris; ebendort die h. Scholastika, der kreuztragende Christus und das poetische Deckengemälde des Phaeton.

Die vorherrschende Richtung der französischen Schule wird durch die

Werke des Charles Lebrun (1619—1690), der unter Ludwig XIV. vorzugsweise die künstlerischen Unternehmungen zu leiten hatte, bezeichnet. Lebrun ist ein Mann von bedeutendem und an sich sehr achtbarem Talente; aber er wandte dasselbe wesentlich nur dazu an, jene theatralische Scheingrösse, welche für diese Epoche der französischen Geschichte so charakteristisch ist, zur künstlerischen Ausbildung zu bringen. Seine grossen und umfassenden Darstellungen haben ein pomphaft dekoratives Gepräge, in welchem er seinem Zeitgenossen Cortona fast ebenbürtig zur Seite steht; inneres Gefühl, individualisirende Gestaltung, Klarheit und Gemessenheit in Auffassung und Anordnung werden in ihnen mehr oder weniger vermisst. — Wie er sich zum Herrscher über die Kunst seiner Heimath aufschwang, so folgt dieselbe auch willig seinen Schritten, nur dass sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts statt jener affektirten Grossartigkeit mehr und mehr ein süsslich fades Element einmischt. Es mag genügen, hier einige der namhaftesten unter seinen Mitstrebenden und Nachfolgern anzuführen: Pierre Mignard (1610—1695, besonders als Portraitmaler berühmt), Noel Coypel (1628—1697), Charles de la Fosse (1640—1710), Jean Jouvenet (1644—1717, ein Maler, bei dem ein Streben nach ernsterer Würde ersichtlich wird), Hyazinthe Rigaud (1659—1743, und Nicolas Largillierè (1656—1746), beide in Bildnissen ausgezeichnet), Pierre Subleyras (1699—1749), François Bucher (1704—1770, der damals sogenannte „Maler der Grazien") u. A. m.

§. 5. Die englische Historienmalerei.

In England treten zuerst im 17. Jahrhundert einheimische Künstler von namhafter Bedeutung auf, deren Thätigkeit jedoch ziemlich ausschliesslich auf das Portraitfach, nach dem Vorbilde des Holbein, des van Dyck und vieler anderer Maler des Auslandes, die in England gearbeitet hatten, beschränkt bleibt. Als tüchtige Meister dieser Art sind zu nennen: in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts William Dobson und der Schotte George Jamesone, in der zweiten Hälfte Richard Gibson und der Miniaturmaler Samuel Cooper. Ihnen schliesst sich, als der berühmteste, wiederum ein Ausländer an: Peter van der Faes, genannt P. Lely aus Westphalen (1618—1680). Dann folgt Gottfried Kneller (1648—1723), von dem die Portraitdarstellung, im Sinne seiner Zeit, mehr nach der Weise eines theatralischen Effektes behandelt ward. Als Historienmaler blühte neben diesem James Thornhill (1676 bis 1734), ein entschiedener Anhänger der damaligen französischen Schule.

Eigenthümliche Elemente machen sich in der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts bemerklich, die, obschon zunächst ohne bedeutenden Erfolg und obschon im Ganzen keineswegs frei von der allgemeinen Schwäche der Zeit, dennoch in Bezug auf das Streben Beachtung verdienen und die uns als die Vorboten eines neuen und inniger belebten Zustandes der Kunst gelten dürfen. Diese betreffen insbesondere eine neu eröffnete Thätigkeit im Gebiete einer romantisch-historischen Malerei, und zwar vornehmlich einen ausgedehnten (gegenwärtig zerstreuten) Cyclus von Darstellungen, welche den Gedichten des Shakespeare gewidmet

waren und die den speciellen Namen der Shakespeare-Galerie führen. Hiedurch war der freieren Bewegung der Kunst und dem Zurückgehen auf einfach natürliche und ergreifende Gefühle wenigstens die Bahn geöffnet; zugleich schlossen sich den Darstellungen dieser Art, nicht unvortheilhaft, auch manche, die unmittelbar der Zeitgeschichte entnommen waren, an. Zu den bedeutendsten Künstlern, bei denen sich dieses Streben zeigt, gehören: Joshua Reynolds (1723—1792), ein energischer Eklektiker, ausgezeichnet besonders in Bildnissen; ihm verwandt und im Portraitfach nicht minder vortrefflich, ja durch hellere Färbung und feinen Silberton bisweilen an van Dyck erinnernd, dabei jedoch durchaus selbständig und ächt englisch, Thomas Gainsborough (1727—1788), George Romney, der Amerikaner Benjamin West, James Barry, John Opie, James Northcote, Thomas Stothard (der bedeutendste in Rücksicht auf Strenge des Styles, zugleich geistreich und voll Anmuth der Erfindung), Richard Westall, u. s. w. Obgleich, wie bemerkt, an sich nicht eben von selbständig höherer Bedeutung, leiten doch diese Künstler, mehr als andere, zu der Kunstepoche der Gegenwart herüber.

C. Kabinetmalerei.

Diejenigen Gattungen der Malerei, welche der Historienmalerei für gewöhnlich als untergeordnete gegenübergestellt werden, Genre, Landschaft, Stillleben u. s. w., fassen wir unter dem Namen der Kabinetmalerei zusammen. (Das Portrait schliesst sich, seiner ganzen Behandlung nach, unmittelbar der Historienmalerei an; wir haben demnach auf die grosse Reihe der Portraitmaler, die in der Periode des 17. Jahrhunderts auftreten, im Vorigen hingedeutet.) Es ist bereits bemerkt worden, dass diese Gattungen der Kabinetmalerei, in ihrer selbständigeren Bedeutung, vorzugsweise erst dem 17. Jahrhundert angehören und dass sie zumeist von niederländischen, insbesondere von holländischen Künstlern in Ausübung gebracht wurden. Die Trennung der Kunst aus dem kirchlichen Verbande, welche durch den Protestantismus verursacht ward, ist als einer der vorzüglichsten Gründe für diese Erscheinung anzuführen; doch ist dies Verhältniss nicht einseitig so aufzufassen, als ob die Kabinetmalerei ausschliesslich nur den holländischen Protestanten angehöre; auch anderweitig musste das freie, naturalistische Element, das für diese Zeit im Allgemeinen so charakteristisch ist, zu ähnlichen Erscheinungen führen und als einen von den frühesten und entschiedensten Genremalern haben wir oben Quintin Messys bereits kennen gelernt. In solchem Betracht unterscheiden wir vornehmlich auf der einen Seite die niederländischen Richtungen in den Gattungen der Kabinetmalerei, auf der andern die italienischen; die letzteren werden zum Theil durch Italiener selbst, zum Theil aber (und mehr als durch diese) durch Nordländer, welche sich in Italien und nach den Formen der italienischen Natur bildeten, vertreten.

§. 1. Die Genremalerei.

Wir betrachten zunächst das Fach des Genre in seiner abgeschlossenen Bedeutung, sofern dasselbe die Zustände des gewöhnlichen Verkehres der Menschen zum Gegenstande der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkung im kleinen Raume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Theil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge giebt.

Die vorzüglichsten Leistungen dieses Faches gehören den Niederlanden an. Hier unterscheiden wir zwei Hauptrichtungen der Genremalerei. Die eine fasst die Zustände des gemeinen Lebens in ihrer derben Ungebundenheit auf, behandelt dieselben zumeist mit geistreich keckem Pinselspiele und neigt sich, wo eigentlich poetische Elemente in ihr hervortreten, zum Komischen. Die andere Richtung hat es mit denjenigen Zuständen zu thun, in denen das Gesetz der Sitte waltet; die Bilder werden hier mit liebevoller Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt; als poetisches Element tritt hier das Gemüthliche hervor. Wir bezeichnen die erste Richtung mit dem Namen des niedern, die zweite mit dem Namen des höheren Genre.

Das niedere Genre wird zunächst durch jene Bestrebungen des 16. Jahrhunderts eingeleitet, die als Nachfolge der Genre-Darstellungen des Lucas von Leyden, noch entschiedener und unmittelbarer aber des Quintin Messys erscheinen und die besonders in den Arbeiten der Breughel ihre Vertreter finden. Neben dem Breughel waren noch andere, minder namhafte Künstler in ähnlicher Richtung thätig. In ungleich grossartigerer Energie jedoch erscheinen einige wenige Genrebilder, welche von Rubens' Hand gemalt sind und dieselbe Glut des Lebens, die in den historischen Darstellungen dieses Meisters waltet, auch in dem wilden Jubel der Bauernwelt zur Erscheinung bringen (Hauptwerk die Bauernhochzeit im Louvre zu Paris). — Nach solchen Erscheinungen treten sodann diejenigen Meister auf, die als die eigentlich selbständigen dieses Faches zu bezeichnen sind: David Teniers (1610—1690), in Rubens' Schule gebildet, Scenen eines unbehülflich bäuerischen Verkehres mit leichtem und keckem Pinsel und mit lebendig malerischem Sinne, obschon nicht eben mit sonderlichem Aufwand an Geist vorführend, zugleich auch solche Darstellungen, in denen sich, wie in Wachtstuben, alchymistischen Laboratorien, Küchen und dergl., allerlei buntes Geräth zusammenhäuft. Adrian Brouwer (1608—1640), ein Holländer, doch auch in einem Verhältniss zu Rubens; dem Teniers verwandt, noch breiter, aber weniger scharf und zierlich im Vortrag, weniger klar in der Färbung, aber beweglicher und mannigfaltiger, mehr von Lust und Laune erfüllt. — Adrian van Ostade (1610—1685), ein Deutscher, in der holländischen Schule gebildet; ebenfalls im Bauernleben sich bewegend, aber mehr auf die Zustände ruhigen, ob auch wiederum unbehülflichen Behagens gerichtet, sorglich ausgebildet, besonders in Bezug auf warme Harmonie der Farben und auf die Wirkungen des Helldunkels ein Meister ersten Ranges. Isaac van Ostade, der Bruder des Adrian, fast ebenso ausgezeichnet, besonders in Bildern, welche das Treiben auf den Strassen

der Dörfer vorstellen. — An diese vorzüglichsten Meister reiht sich eine grosse Schaar von Nachfolgern an, von denen einige den Teniers, die meisten den A. van Ostade sich zum Vorbilde wählen: H. Rokes, gen. Zorg; M. van Helmont; Gillis van Tilburgh; D. Ryckaert; C. Dusart; Egbert van der Poel; Corn. Bega; Willem Kalf; A. Diepram; J. Molenaer; Th. v. Apshoven; Q. van Breckelencamp, u. A. m. — Eigenthümlich zeichnet sich unter den späteren Meistern dieser Richtung der Holländer Jan Steen (1636—1689) aus. In den fleissigen und gelungenen unter seinen Bildern dem Teniers und dem A. van Ostade in der malerischen Wirkung gleichstehend: erscheint er im Besitz eines höchst originellen und charaktervollen Humors, der seinen Bildern die gediegenste komische Wirkung giebt. In Bezug auf die Poesie der Auffassung ist er bei weitem der bedeutendste unter allen Malern des niederen Genre. Seine Nachahmer sind Jac. Toorenvliet, hauptsächlich aber Regner Brakenburg.

Das höhere Genre trägt durchweg das Gepräge der holländischen Schule; die feine Durchbildung des Helldunkels giebt diesen Bildern insgemein einen Reiz, der dem Ausdruck gemüthlicher Stimmung vorzüglich angemessen ist. Die Gegenstände sind theils den Verhältnissen der höheren Classe der Gesellschaft, theils dem Treiben der häuslichen Wirthschaft entnommen, doch auch in den letzteren stets fern von jenen Ausbrüchen eines ungebundenen Lebensgefühles, dem man in dem niederen Genre gern nachgeht. Zu den vorzüglichsten Meistern gehören: Gerhard Terburg (1608—1681), ebenso ausgezeichnet in der Poesie der Auffassung, die seinen Darstellungen aus dem Leben der vornehmeren Stände oft ein ungemein anziehendes, novellistisches Gepräge giebt, wie in der zarten und gediegenen Ausführung, die sich gleichwohl bei ihm nicht, wie bei manchen andern Künstlern derselben Richtung, als etwas selbständig Gültiges vordrängt. — Gabriel Metsu (1615 bis nach 1664) ist dem Terburg innerlich verwandt, ja an Eleganz und Vornehmheit noch überlegen, sowie seine malerische Behandlung noch mehr Fluss und Schmelz, auch mehr Weichheit und Freiheit hat. — Gerhard Douw (1613—1680), Schüler des Rembrandt, von grösstem Reiz und unsäglicher Vollendung in der Technik, doch mit Meisterschaft den Stoff beherrschend, und vornehmlich in denjenigen Darstellungen, welche die gemüthliche Enge des häuslichen Verkehres mit allem freundlichen Geräth des Lebens vorstellen, überaus anziehend; dies weniger, wo er vornehmere Situationen, und namentlich wo er, was auch vorkommt, ideale Gestalten vorzuführen sucht. — Diesen Meistern zunächst stehen, als ausgezeichnete Künstler derselben Richtung: Caspar Netscher (1639—1684) und Franz van Mieris (1635—1681). Doch macht sich bei ihnen, namentlich bei dem letzteren, mehrfach schon eine Bevorzugung der eleganten Technik, auf Kosten des geistigen Gehaltes bemerklich. Mehr noch ist dies der Fall bei einer grossen Reihe anderer, zumeist späterer Künstler, namentlich wo dieselben sich in den glänzenden Stoffen und Geräthen der vornehmeren Welt ergehen, oder wo sie etwa ideale Darstellungen zu geben suchen. Unter den bedeutenderen von diesen sind zu nennen: Peter van Slingelandt, Ary de Voys, Dominicus van Tol, Jan und Nicolas

Verkolje, Gottfried Schalken, Eglon van der Neer, Willem van Mieris u. s. w. Zum höchsten Gipfel steigert sich die kalte Eleganz der Behandlung bei Adrian van der Werff (1659—1722), seinem Sohne Peter van der Werff, Philipp van Dyck u. A., die sich vorzugsweise wieder den heiligen oder mythischen Darstellungen zuwenden, in solchen Bildern aber den Mangel an geistigem Gehalte um so empfindlicher bemerken lassen. — Ihnen steht, als eine erfreulich anziehende Erscheinung derselben späteren Zeit, Peter de Hooghe (1659—1722) gegenüber, in dessen Bildern all jene Gemüthlichkeit des häuslichen Daseins aufs Neue zurückkehrt; vorzüglich ausgezeichnet ist er, wo er das heitere Spiel des Sonnenlichtes im engen Raume des Zimmers darstellt. Etwas früher dagegen ist Gonzales Coques aus Antwerpen (1618—1684) thätig, welcher im Anschluss an van Dyck und in einem dem Teniers verwandten Geiste kleine Familienbildnisse in landschaftlicher Umgebung auffasst. — Als Nachahmer des Gabriel Metsu ist endlich Barent Graet zu nennen.

Eine andere Richtung des Genre mag als das italienische bezeichnet werden. Dasselbe entwickelt sich aus der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei, die, indem sie ihre Formen unmittelbar aus dem gemeinen Leben entnahm, von selbst dazu führen musste, auch wirkliche Zustände und Verhältnisse des gemeinen Lebens zum Gegenstande der Darstellung zu wählen. Dies italienische Genre steht somit der erstgenannten Gattung des niederländischen Genre parallel, nur dass hier zugleich jenes leidenschaftliche Element der italienischen Naturalisten hervortritt, dass somit die Richtung auf das Komische nicht eigentlich bemerklich wird. Als namhafte Meister dieses Faches sind zunächst einige Italiener, der Mehrzahl nach in Schlachtenbildern sich auszeichnend, zu nennen. So zwei, mit der neapolitanischen Schule des Spagnoletto in Verbindung stehende Künstler, Aniello Falcone und der schon genannte Salvator Rosa, der letztere zugleich in anderweitigen Soldatengruppen, in Räuberscenen u. dergl. bedeutend (von seiner landschaftlichen Thätigkeit wird weiter unten die Rede sein). Ebenso Michelangelo Cerquozzi (1602—1660), der von seinen Schlachtenbildern den Beinamen M. delle battaglie führt, der aber auch in figurenreichen Volksscenen Treffliches geleistet hat. Sein Schüler war der französische Schlachtenmaler Jacques Courtois, gen. Bourgnignon (1621—1671). — Als niederländische Maler, die sich in der Darstellung italienischer Volksscenen, bei ähnlicher Behandlung ausgezeichnet, sind zu nennen: Jan Miel (1599—1664), Peter van Laar, genannt Bamboccio (1613 bis 1674), und Andreas Both. Ihnen schliessen sich noch mehrere andere an, die aber, da in ihren Bildern die Landschaft zumeist ebenso bedeutend ist, wie die Darstellung der Figuren, erst weiter unten zu erwähnen sind.

Sodann ist an dieser Stelle noch eine Reihe niederländischer Maler anzuführen, die vorzüglich, gleich den ebengenannten Italienern, Scenen des Kriegslebens, namentlich Schlachten, zum Gegenstande ihrer Darstellung wählen, im Allgemeinen aber nicht speziell jener italienisch naturalistischen Behandlungsweise folgen. Zu ihnen gehören: Anton Palamedes,

gen, Stevens (1604—1680), Jean le Duc (1636—1671), A. Verschuring (1627—1690), A. F. van der Meulen (1634—1690), J. P. van Bloemen, gen. Standaart (1649—1719), J. van Hughtenburg (1616 bis 1738), und der Deutsche Georg Philipp Rugendas (1666 bis 1742).

Einige eigenthümliche Erscheinungen im Fache des Genre, besonders charakteristisch für die Zeit des 18. Jahrhunderts, treten uns in der französischen und in der englischen Kunst entgegen. In der französischen Kunst macht sich zunächst, noch der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts angehörig, ein seltsam anziehender Meister bemerklich. Dies ist Jacques Callot (1594—1635), dessen zahlreiche Compositionen, zumeist zwar nur mit dem Grabstichel und nicht mit dem Pinsel ausgeführt, einen unerschöpflichen phantastischen Humor entfalten. — Gleichzeitig lebten die Brüder Louis und Antoine Lenain aus Laon, welche ganz selbständig, von einer treuherzigen und schlichten Beobachtung des Lebens ausgehend, häusliche Auftritte aus ihrer nächsten Umgebung mit wahrer Empfindung und gediegener, wirkungsvoller malerischer Behandlung schildern. — Die eigentlichen französischen Genremaler folgen erst im Beginn des 18. Jahrhunderts. Diese Meister wenden sich vorzugsweise jenen affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnissen zu, welche die damalige Bühne und die Gesellschaft selbst — wo Cavaliere und Damen in Haarbeuteln und Reifröcken sich in süsse schäferliche Zustände zurückträumten, — zur Schau gab. Sie wissen solche Scenen, natürlich zwar nicht mit tiefem Gefühl und nicht mit energischer Lebenswahrheit, doch mit einer gewissen graziösen Anmuth darzustellen; und sie geben in ihnen, unbewusst, ganz artige, parodische Bildchen. Das Haupt dieser Richtung ist Antoine Watteau (1684—1721), ein Meister von ausserordentlicher malerischer Begabung, der die Sitten seiner Zeit mit grosser Feinheit und voller künstlerischer Ueberzeugung in seinen zahlreichen zierlich durchgeführten, und zugleich geistreich lebendigen Bildern zur Anschauung bringt. Ihm folgen Pater, Lancret, u. A. m. — In mehr gemüthlicher Auffassung strebten dagegen J. B. S. Chardin (1699 bis 1779) und J. B. Greuze (1726—1805) der holländischen Genremalerei nach. — Den Gegensatz gegen jene unbewussten Parodien bildet die sehr bewusste und entschiedene Satire in den Bildern des Engländers William Hogarth (1697—1764), welche die Kehrseite der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit mit scharfer Charakteristik hervorheben, sich jedoch so wenig in der malerischen Durchbildung, wie in der Unbefangenheit des Humors den Bildern eines Jan Steen vergleichen lassen.

§. 2. Die Landschaftsmalerei.

Das Fach der Landschaft zeigt sich in seiner ersten bedeutsameren Entfaltung in der Zeit um den Schluss des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts. Hier haben wir zunächst, als eine besondere Schule, die von Brabant zu betrachten. Das üppige, glänzende Leben des Pflanzenwuchses ist es besonders, zum Theil auch die Verbindung desselben

mit den bunten Bildern des thierischen Lebens, was die Sinne der Meister dieser Schule zur bildlichen Darstellung reizt. Es klingt durch ihre Bilder etwas von der Freude und Wonne der ersten Tage der Schöpfung, daher sie auch gern das Paradies selbst zum Gegenstande der Darstellung wählen. Doch ist zu bemerken, dass ihre Behandlungsweise zumeist noch etwas Conventionelles hat, was theils von der Befangenheit des künstlerischen Versuches herrühren mag, theils aber auch aus ihrem, noch unmittelbaren Verhältniss zu den Manieristen des 16. Jahrhunderts zu entspringen scheint. Zu den vorzüglichsten Künstlern dieser Schule gehört zunächst Johann Breughel (1569—1625), Sohn Peter Breughels des älteren, gewöhnlich der Sammt- oder Blumenbreughel genannt; seine Schüler sind Peter Gyzens und Jacob Fonquiers. Sodann David Vinckebooms und Roland Savery (1576—1639), der letztere durch eine gewisse grossartigere Fassung ausgezeichnet. Verschiedene Andere schlossen sich ihrer Richtung an. Jodocus de Momper unterscheidet sich von ihnen durch eine phantastische Bildung des Erdreichs. — Dann aber tritt Rubens auch in dies Fach der Kunst mit seiner gewaltigen Naturkraft hinein, und löst jene conventionellen Elemente zum freien, freudig und mächtig bewegten Leben. Als seine Nachfolger im Fache der Landschaft sind Lucas van Uden und Peter Snayers hervorzuheben, besonders aber Jan Wildens, den Rubens selbst vielfach beschäftigte.

Anders zeigt sich die Schule von Holland, deren Leistungen, erst nach dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnend, gleich den Leistungen der holländischen Portraitmalerei vorerst auf eine durchaus schlichte und unbefangene Nachbildung der heimischen Umgebungen gerichtet sind, hierin aber schon ein ansprechendes heimathliches Gefühl erkennen lassen. In solcher Weise erscheinen die Landschaftsbilder des J. Gerrit Cuyp, des Theodor Camphuysen und vornehmlich die des Johann van Goyen (1596—1656) und der ihm verwandten Salomon Ruysdael und Peter Molyn des Aelteren. Als Schüler van Goyen's ist Adrian van der Kabel zu nennen, der jedoch von seinem Meister sehr wenig beibehalten hat. — Zu bedeutenderer Entwickelung wird die holländische Landschaftsmalerei durch den unmittelbaren Einfluss des Rembrandt gefördert, der in einzelnen landschaftlichen Bildern die entschiedene Gewalt seiner subjektiven Eigenthümlichkeit, auch hier in den Effekten des Lichtes und des spielenden Helldunkels eine besondere Stimmung zum Ausdruck zu bringen wusste. — Unter solchen Verhältnissen bilden sich mannigfache Erscheinungen von bedeutsamem Gepräge aus; weniger auf grossartige Formen und Massen gerichtet, vielmehr den schlichten Vorbildern der Heimath getreu, ist in diesen Landschaften das Weben und Schaffen der Natur wundersam aufgefasst, so dass uns hier die Natur geistig belebt und dem Gemüthe des Menschen verständlich gegenübertritt. So zunächst in morgenlicher Frische und Heiterkeit, davon die Bilder des Joh. Wynants (1600—1677) erfüllt sind; in den lieblich dämmernden Mondbildern des Artus van der Neer (1619 bis 1683); in dem traulichen Behagen, welches durch die anmuthigen Blätter

(mehr Radirungen, als Gemälde) des Anton Waterloo (1618—1660) geht. Dann Aldert van Everdingen (1621—1675), dessen Darstellungen zumeist auf Studien der norwegischen Gebirgsnatur beruhen, und der, solchem Elemente gemäss, eine ernste Grossheit des Styles ausgebildet hat. Ihn nahm sich der tiefsinnig poetische Jacob Ruysdael (geb. gegen 1625, gest. 1681) zum Vorbilde. In den Werken dieses Meisters athmet, tief ergreifend, jener erhabene Schauer, den die Natur in ihrer Einsamkeit auf unser Gemüth ausübt, sei es, dass er uns in die verlassene Oede, in den dunkelrauschenden Wald, zu den überwucherten Trümmern eines vergangenen menschlichen Glanzes führe, oder sei es, dass er den Strom vom Felsen brausen lasse und mit zitterndem Mondeslichte das geheimnissvolle Dunkel erhelle. Dem Jacob Ruysdael schliessen sich sodann zahlreiche Landschaftsmaler an, die seine Richtung mit mehr oder weniger Eigenthümlichkeit, mit mehr oder weniger Poesie zu befolgen suchen. Zu diesen gehören: Minderhout Hobbema, durch energische Naturwahrheit, Klarheit und technische Vollendung höchst ausgezeichnet; J. R. de Vries, A. van Borsum, Joh. van Hagen, J. Rontbout, Js. Koene, u. a. m.

Einen besonderen und sehr beachtenswerthen Nebenzweig der holländischen Landschaftsmalerei bildet, den äusseren Lebensbedingnissen des Volkes entsprechend, die Seemalerei. Die Künstler dieses Faches wissen auch hier den elementarischen Geist ebenso lebenvoll, wie den rüstigen Verkehr des Menschen auf seinem wogenden Gebiete zur Darstellung zu bringen. Der Entwickelungsgang ist derselbe, wie in der eigentlichen Landschaftsschule der Holländer. Die Arbeiten der früheren Zeit des 17. Jahrhunderts bilden die Erscheinungen der Natur auch hier nur schlicht und einfach nach; so die Seebilder des Adam Willaerts, des Joh. Parcelles, des Joh. Peters: belebter und bewegter die des Bonaventura Peters, Jan Beerestraeten, Simon de Vlieger, A. Smit, u. s. w. — Hochpoetisch erscheinen dagegen auch hier einige Werke des Jacob Ruysdael, dem sich sodann die vorzüglichsten Meister des Faches anschliessen: Ludolf Backhuysen (1631—1709), besonders ausgezeichnet in Seestürmen, und Wilhem van de Velde (1633—1707), dessen Bilder vorzugsweise das dem holländischen Seefahrer befreundete Element darstellen. Treffliche Meister in dieser Gattung sind noch: Hendrik Dubbels, J. van der Capelle, Abraham und Johann Storck, Regner Nooms, genannt Zeeman, L. Verschuir, M. Maddersteg, W. Vitringa, u. a. m.

Aehnlich bildet sich auch die Architekturmalerei zu einer selbständigen Gattung aus. Die Künstler dieses Faches streben insgemein, und oft mit Glück, nach der Darstellung zierlicher Licht- und Lufteffekte, doch haben ihre Bilder grösseren Theils nur ein dekoratives Gepräge. Als einer der früheren und gerühmtesten Meister dieses Faches ist zunächst Peter Neefs der ältere (geb. 1570) zu nennen. Ihm folgen, im Verlauf des 17. Jahrhunderts, Peter Saenredam, H. van Steenwyk der jüngere, D. de Bliek, B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte, J. van Nikkelen, J. Ghering. In höherem Range, als die Leistungen dieser Künstler, steht jedoch, was J. Ruysdael auch im Fache

der Architekturmalerei geliefert hat. — In der heiteren, sonnigen Darstellung öffentlicher Plätze ist Joh. van der Heyden (1637 bis 1712) vorzüglich ausgezeichnet. Ein guter Nachahmer desselben ist Gerhard Berkheyden (1645—1698).

Eine dritte Richtung der Landschaftsmalerei ist diejenige, welche in Bezug auf die künstlerische Behandlung sowohl, wie auf die Vorbilder der Natur, Italien angehört. Wie in dem Fache des italienischen Genre, so erscheinen auch hier zunächst einige einheimische Meister. Der wichtigste unter diesen ist Annibale Caracci, der bereits in der italienischen Historienmalerei, und zwar als der vorzüglichst charakteristische Vertreter des Eklekticismus, genannt ist. In seinen landschaftlichen Bildern giebt sich ein Nachklang der Darstellungsweise Tizian's kund; er weiss die plastischen Formen der Erdbildung und des Baumwuchses von Italien mit Sinn aufzufassen, dieselben, dem eklektisch stylgemässen Bestreben auch hier folgend, in grossen Linien und einfachen Massen anzuordnen und ihnen durch entschiedenen Ton der Farbe eine ernste und ruhige Haltung zu geben. Ihm strebten mit Glück nach: Gio. Francesco Grimaldi (1606—1680), der eigentliche Landschaftsmaler der Caracci'schen Schule; Domenichino, Guercino und Albani, der letztere, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, mehr zu einer eleganten Behandlungsweise geneigt. — Dem Ann. Caracci erscheint ferner verwandt: sein Zeitgenoss, eigentlich sein Vorbild, der Niederländer Paul Bril (1554—1626), der, aus jener älteren Brabanter Landschaftsschule hervorgegangen, aber bald von deren conventioneller Behandlungsweise befreit, für eine frischere, mehr zugleich die Wirkungen des Lichtes und der Luft beobachtende Entfaltung der italienischen Richtung höchst förderlich war. — Sodann der Franzose Nicolas Poussin, der schon genannte Historienmaler. Auch in seinen Landschaften erscheint jene plastische Ruhe und Bestimmtheit, aber noch entschiedener, zu noch grösserer Ruhe, zu noch höherem Ernste ausgebildet; es ist darin etwas, was an die Einfalt und Bestimmtheit der Antike erinnert (wie denn in der That die wenigen landschaftlichen Gemälde des classischen Alterthums, die sich auf unsre Zeit erhalten haben, fast genau dasselbe Gepräge tragen); aber diese Erinnerung fällt hier unmittelbarer aus, als in seinen historischen Gemälden. Häufig wendet er auch stattliche Architekturen antiken Styles zur entschiedeneren Charakteristik in seinen Landschaften an. — Ihm zur Seite steht sein Schwager Caspar Dughet, gen. Caspar Poussin (1613—1675), in dessen landschaftlichen Bildern sich dieser strengere Ernst erfreulich insofern mildert, als er den schaffenden und belebenden Athem der Luft, bald in heiterem Wehen, bald in sausendem Sturme über dieselben hinführt. — Ihre höchste Vollendung aber erhält die italienische Richtung in den Werken eines dritten Meisters, des Lothringers Claude Gelée, gen. Claude Lorrain (1600 bis 1682). In seinen Landschaften löst sich die plastische Strenge der Linienführung zum anmuthvollsten Wohllaut auf, ein weiches quellendes Leben entfaltet sich im Helldunkel des Waldes und auf dem schimmernden Teppich der Wiese, ein ätherisches Licht, wundersam abgestuft, erfüllt

beseligend Nähe nnd Ferne. Wie Ruysdael, tief ergreifend, in die geheimnissvollen Tiefen der Natur hinabsteigt, so führt uns Claude Lorrain zu ihren klaren sonnigen Höhen empor.

An diese grösseren Meister reiht sich sodann eine bedeutende Anzahl von Nachfolgern, zumeist Niederländern, an. Bei den meisten von ihnen verschmelzen sich die grossartigeren Poussinschen Formen mit jenem Glanz der Lüfte, der Claude Lorrain eigen ist; doch ist zu bemerken, dass diese glänzende Behandlung der Luft mehrfach, besonders bei denjenigen Landschaftsmalern, welche dem weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und dem Anfange des 18. angehören, zu einer Art von stehender Manier wird, dass ihre Bilder somit zwar auf eine ideale Wirkung hinstrehen, diese aber nur durch erkünstelte Mittel erreichen. Als die bedeutenderen dieser Künstler sind zunächst zu nennen: Herman Swanevelt, Schüler des Claude Lorrain (1620—1680), Johann Both (1610—1651) und Adam Pynacker (1621—1673). Bei diesen wirkt im Ganzen mehr das Element des Claude nach. Anderen Einflüssen folgen: Jacob van Artois und dessen ausgezeichneter Schüler Cornelis Huysman von Mecheln, Bartholomäus Breenberg, Peter van Asch, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz Ermels (ein Deutscher), Friedrich Moucheron u. s. w.; nicht mehr sonderlich erfreulich, um den Schluss des 17. Jahrhunderts, bei Albrecht Meyering, Isaac Moucheron, u. a. m. Die Mehrzahl derjenigen Landschaftsmaler, welche dem Schluss des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts angehören, hält sich dagegen mehr zur Poussinschen Richtung, so Franz Millet, gen. Francisque, Joh. Glauber, gen. Polydor, J. F. van Bloemen, gen. Orizonte, P. Rysbraeck, der Römer Crescenzio di Onofrio, u. a. m.

Eine durchaus selbständige Erscheinung in dem Fache der landschaftlichen Darstellung, welches die Formen der italienischen Natur zum Vorbilde nimmt, bilden die Landschaften des Salvator Rosa. Zuweilen erinnern zwar auch diese an jene idealere Behandlungsweise des Claude; insgemein aber erscheint hier die Natur von einer düsteren Seite, fast mit leidenschaftlichem Ungestüm, aufgefasst. Wilde Gebirgsschluchten, durch welche der Zugwind des Sturmes hinzieht, drohende Gewitterlüfte, die Staffage von Räubern oder einsamen Eremiten, geben diesen Bildern oft einen eigen phantastischen Reiz. Schüler des Salv. Rosa im Fache der Landschaft sind Bartolommeo Torregiani und Domenico Gargiuoli, gen. Micco Spadaro. In verwandter Richtung macht sich der Niederländer Peter de Molyn, gen. Tempesta (1636—1704) bemerklich.

Fast die entgegengesetzte Erscheinnng bildet Herman Sachtleven oder Zaftleven (1609—1685), dessen Bilder der nordischen Natur angehören (vornehmlich den romantischen Ufern des Rheines, die er aber meist nur als Motive frei benützt und mit Jahrmärkten u. dgl. staffirt). Als ein Nachfolger dieses Künstlers ist Johann Griffier zu nennen.

Für das 18. Jahrhundert kommen schliesslich noch in Betracht: Die Venetianer Antonio Canale (1697—1768) und sein Neffe und Schüler Bernardo Bellotto, beide gen. Canaletto, beide in Stadtprospekten, namentlich venetianischer Kanäle, ausgezeichnet, die sie, ersterer einfach

und schlicht, mit heller Färbnng nnd ausgezeichneter malerischer Behandlung, letzterer in etwas dekorativer Weise, darzustellen pflegen; (unter den Nachahmern des Antonio sind Giac. Marieschi nnd der geistreich sprudelnde Franc. Guardi zu nennen); — sodann, mehr jener idealistischen Richtung angehörig, der Franzose Joseph Vernet (1714 bis 1789), vorzüglich gerühmt in seinen Seestürmen, nnd der Engländer Richard Wilson, der fast nur klassische Gegenden im Geschmack des Caspar Poussin malte, während sein Zeitgenosse Thomas Gainsborough, oben schon unter den Bildnissmalern aufgeführt, die einfachsten heimathlichen Gegenden in kecker malerischer Behandlung und glänzender Färbung schildert.

§. 3. Verbindung von Landschaft und Genre.

Als eine besondere Gattung der Kabinetmalerei sind diejenigen Darstellungen zu betrachten, in welchen sich Genre nnd Landschaft zu einem sich gegenseitig Bedingenden, — nicht so, dass das eine etwa nur die Fassung oder die Staffage des andern ausmacht, vereinigen. In solcher Weise finden wir bereits in der Zeit um den Anfang des 17. Jahrhunderts einige bezeichnende Leistungen. Einzelne davon stehen den Arbeiten jener älteren Brabanter Schule der Landschaftsmalerei parallel; in ihnen sieht man zumeist bunte Festlichkeiten dargestellt, deren Treiben jenen spielenden farbigen Glanz der Natur erfüllt. Als ein namhafter Meister dieser Richtung ist Adrian van der Venne (1589—1662) anzuführen. — Andre gehen aus der Weise dieser Schule, ähnlich wie Paul Bril, zu der italienischen Richtnng über; ihre figürlichen Darstellungen gehören vorzugsweise der heiligen Geschichte oder der Mythe des klassischen Alterthums an, so dass sie den idealeren Naturformen auch ideale Gestalten gegenüberstellen. Vorzüglich ausgezeichnet ist in solcher Weise ein deutscher Künstler, Adam Elzheimer (1574—1620), dessen Bilder insgemein mit grosser Zartheit und mit ansprechend liebenswürdigem Sinne ausgeführt sind. Sein Nachahmer, Cornelins Poelenburg (1586—1660) zeichnet sich durch seine schönen Lüfte und feinen Schmelz der Behandlung aus. Dessen Schüler Joh. van der Lys, Bartol. Breenberg, J. van Haansbergen nnd A. Cuylenburg, sind weniger anziehend und erscheinen bald geistlos, bald kalt und manierirt.

Ihre bedeutsamste Entfaltung erhält die in Rede stehende Gattung der Malerei in denjenigen Bildern, welche eigentlich idyllische Zustände des Lebens, ein noch ungetrübtes Zusammenleben des Menschen mit der Natur, zum Gegenstande der Darstellung nehmen; es sind besonders Scenen des Hirtenlebens nnd ähnlicher Verhältnisse, wobei zugleich eine feinere Beobachtung der verschiedenen Thiergestalten und ihres natürlichen Verkehres hervortritt. Diese idyllische, mehr oder minder dichterische Richtung führt aber den Blick der nordischen Künstler von den schlichteren Erscheinungen der Heimath hinweg; durch den Glanz und Duft der südlichen Natur, in welche sie die Scenen der Art gern hineinversetzen, suchen sie auch im Beschauer eine mehr poetische Stimmnng hervorzurufen. In Bezug auf den landschaftlichen Theil schliessen sich diese

Gemälde somit meist der italienischen Richtung der Landschaft an und folgen dem Gange, den die letztere nimmt. Zum Theil enthalten sie auch, wieder abweichend von der eigentlichen Idylle, Scenen des italienischen Volkslebens, deren Behandlung sodann sich der naturalistischen Richtung der italienischen Historienmalerei annähert. — Die schönste und edelste Ausbildung dieser idyllischen Darstellungsweise zeigt sich in den Bildern von Albert Cuyp (geb. 1606), dem kein Andrer im warmen Licht und im kecken Spiel des Pinsels gleichkommt; ferner bei dem gemüthlichen Adrian van de Velde (1639—1672) dem zierlichen K. Dujardin (1635—1678) und Nicolaus Berghem (1624—1683), obschon der letztere, bei grosser Vielseitigkeit, im Gefühle nicht immer rein, vielmehr etwas prunkend und äusserlich ist; endlich bei Joh. Asselyn (1610—1660). Neben ihnen sind Dirk van Bergen, P. van der Leuw, W. v. Romeyn, C. Klomp, Abraham Bogyn u. a. m. zu nennen. — Zu den bedeutendsten Meistern, die mehr Scenen des italienischen Volkslebeus als eine Darstellung idyllischer Zustände vorführen, gehören Joh. Miel (1599—1664) und Joh. Lingelbach (1625—1687), der letztere, ein Frankfurter, stellt mit Vorliebe italienische Seehäfen dar. (So auch Berghem und Weenix.) Bei den meisten dieser Maler erscheint die Darstellung von Viehheerden als der vorzüglichste Theil des Bildes; unter diesen zeichnen sich namentlich aus: Johann Heinrich Roos (1631—1685) und sein Sohn Philipp Roos, gen. Rosa di Tivoli, sowie die Schaafmaler Jacob van der Does und Joh. van der Meer d. j.

Bei den letztgenannten tritt zum Theil minder die Absicht auf idyllische Zustände hervor, demgemäss auch die Landschaft mehr die einfachere nordische Stimmung gewinnt. Als durchaus schlichte, aber mit unübertrefflicher Naturwahrheit ausgeführte Abbildungen eines nordisch prosaischen Hirtenlebens erfreuen sich die Gemälde des Paul Potter (1625—1654) des höchsten und verdienten Ruhmes.

Selbständig steht den Genannten Philipp Wouverman (1620 bis 1668) gegenüber. Er liebt es, das Leben der vornehmen Stände im Freien, namentlich Jagdzüge, darzustellen und dabei zugleich, wie die Maler der idyllischen Richtung das weidende Vieh, das Pferd in dem Adel seiner Gestalt und in der Kühnheit seiner Bewegungen vorzuführen. Die Zierlichkeit seiner Behandlung entspricht der Wahl dieser Gegenstände, und die heitern, von lichtem Glanze erfüllten Lüfte dienen nicht minder dazu, einen poetischen Klang über dieselben hinzuhauchen. Er hat zahlreiche Nachahmer gefunden, darunter sein Bruder Peter, dann Johann von Breda und K. van Falens.

§. 4. Thierstücke und Stillleben.

Neben der Landschaft und dem Genre entwickeln sich gleichzeitig noch mannigfaltige Darstellungen andrer Art, und zwar solche, in denen das, was früher in den historischen Bildern nur als einzelnes Beiwerk oder Schmuck erschienen war, nicht minder selbständig, mit hochausgebildetem Sinne für eine freudig glänzende Dekoration, behandelt wird.

Hieher gehört zunächst die Thiermalerei. In ihrer selbständigen

Bedeutung, und im Gegensatz gegen die ebenbesprochenen landschaftlich idyllischen Bilder, hat sie es besonders mit den jagdbaren Thieren zu thun, die meist, zum Schmucke adliger Jagdschlösser, in grossem Maassstabe dargestellt werden, theils in den regen Aeusserungen ihres Lebens, theils als erlegte Beute zu bunten Trophäen aufgehäuft, in denen der geschmeidige Glanz des Felles und der zierliche Schiller des Federwildes mancherlei anmuthige Contraste bilden. Bedeutsam erscheint auch hier wieder der Einfluss des Rubens; einzelne Jagdbilder von seiner Hand führen uns mächtig in das thierische Leben ein. Voll ebenso grossartiger Energie sind sodann die Thierstücke seines Freundes Franz Snyders (1579—1657), der diesem Fache ausschliesslich, als dessen vorzüglichster Meister angehört. Ihm reihen sich der treffliche Paul de Vos, Joh. Fyt (1625—1700), Karl Rutharts, Abraham Hondius, C. Lelienberg und Joh. Weenix (1644—1719) mit seinem Nachahmer Dirk Valckenburgh an, die letzteren besonders in der Darstellung des Federwildes ausgezeichnet. Einer der spätesten Maler von Jagdthieren, schon minder vollendet in der künstlerischen Behandlung, ist der Deutsche Joh. Elias Riedinger (1695—1767). — Einzelne Künstler, wie Melchior Hondekoeter (1636—1695), Adrian van Utrecht und Peter Caulitz, ein Deutscher, begnügten sich, minder aristokratischen Sinnes, mit den Darstellungen von Hühnerhöfen.

Ein zweites, ebenfalls sehr wichtiges Fach, besteht in den Frühstücksbildern, in denen auf zierlichem Tischchen alles Behagen eines holländischen Vormittages, kunstreiche Pokale und Krüge, funkelnde Gläser, Hummern, Krabben, Austern, Früchte der verschiedensten Art zur Schau gestellt werden, in denen aber zugleich, bei tiefer Versenkung des Sinnes in den Gegenstand, die reizvollste Harmonie der Farben und ein lieblich spielendes Helldunkel sich ausgebildet zeigen. Als vorzügliche Meister dieses Faches sind, als dem Anfang und der Mitte des 17. Jahrhunderts angehörig, Joh. David de Heem (1600—1674) und sein Sohn Corn. de Heem, Adriaenssen, Heda, Peter Nason, Th. Apshoven (oben bereits unter den Nachahmern des Teniers genannt), u. a. m. anzuführen. — In ganz besonderer Richtung bewegt sich Jan van Kessel, welcher als Nachahmer Breughel's Blumen, Insekten, Fische, ferner leblose Gegenstände, besonders Rüstungen, auch humoristische Affen-Vorstellungen in Tenier's Weise malte. Evert und Willem van Aelst, die auch zu den Frühstücksmalern gehören, sind, besonders der letztere, Meister in zierlich vollendeten Darstellungen von Jagdzeug, Flinten, Jagd-Taschen u. dgl. mit todtem Federvieh.

Ein drittes Hauptfach endlich bildet die Blumenmalerei, deren zierliche Gebilde, zum Theil in Verbindung mit Früchten, sich zu den anmuthvollsten Schmuckstücken zusammenordnen. Hier findet der Sinn für die Farbe, für deren leise Abstufungen und Uebergänge, für ihren harmonischen Zusammenklang im Einzelnen und in dem Ganzen der Darstellung, das angemessenste Feld, um sich völlig frei und selbständig entwickeln zu können. Die feine und sinnvolle Beobachtungsgabe für dies Farbenspiel der Blumen vergegenwärtigt uns jene, zu einer fast leidenschaftlichen Poesie gesteigerten Zustände des holländischen Handels,

da von der Entfaltung einzelner Blumenzwiebeln oft das Glück oder Unglück der reichsten Häuser abhängig war. — Zu den früheren Meistern, die sich in selbständigen Blumenbildern versucht, gehört Johann Breughel, der seinen Beinamen des Blumenbreughels solchen Darstellungen verdankt und sein Bruder Abraham Breughel. Geschmackvoller und weicher war sein Schüler Daniel Seghers (1590—1660), dem sich van der Spelt anschliesst: dann Abraham Mignon (ein Deutscher), Maria van Osterwyck, Jacob Walscappel und Jan van Son. Die äusserste Feinheit und Eleganz, zuweilen zwar schon auf Kosten der Gesammtharmonie, zeigt sich schliesslich in den Arbeiten der berühmten Blumenmalerin Rachel Ruysch (1664—1750) und des Johann van Huysum (1682—1749).

Die Werke der beiden letztgenannten gehören entschieden zu den bedeutendsten Leistungen, sofern es sich um einen selbständig künstlerischen Werth handelt, welche uns das 18. Jahrhundert, bis auf die neuen Erscheinungen am Schlusse desselben, darbietet. Sie lassen den Scheidegruss der alten Kunst in einem lieblich heiteren Spiele verklingen.

Endlich sind noch der verwandten Bestrebungen auf diesen Gebieten zu gedenken, welche sich in Italien und Spanien bieten. Es fehlt in beiden Ländern nicht an einheimischen Malern, welche Frucht- und Blumenstücke, Stillleben u. dgl. darstellen, obwohl es ihnen fast ohne Ausnahme an jener den Niederländern eigenen Feinheit und Zierlichkeit, an jener liebevollen Ausführung und Vollendung gebricht, die den Hauptreiz dieser Gattung ausmacht. In Italien sind zu nennen: Mario de' Fiori (eigentlich Nuzzi), Michelangelo di Campidoglio und P. P. Bonzi, gen. il Gobbo de' Caracci oder da' Frutti, aus der römischen Schule; Gio. Battista Cassana und andre seiner Familie aus Genua; Gasparo Lopez aus Neapel n. A. Bart. Bettera und Evaristo de Baschenis, beide aus Bergamo, malten mit grosser Sorgfalt und Wirkung Teppiche, musikalische Instrumente u. dgl.

In Spanien sieht man nicht nur Landschaften, sondern auch Frucht- und Blumenstücke von Meistern wie Velazquez und Murillo. Bei dem regen Verkehr mit den Niederlanden konnte es nicht fehlen, dass auch in Spanien lebhafte Nachfrage nach Landschaften und Kabinetstücken aller Art entstand, und die einheimischen Künstler zu Versuchen auf diesen Gebieten aufgemuntert wurden. So malte Esteban March Schlachtenbilder, Juan de Toledo Seeschlachten, Henrique de las Marinas ist geschätzt als Seemaler, in Landschaften zeichnen sich besonders aus der talentvolle schon oben erwähnte Schüler und Schwiegersohn des Velazquez, Juan Batt. del Maso und Ignacio Iriarte. Ungemein beliebt aber wurden im 17. Jahrhundert die eigentlichen Stillleben, namentlich die Frucht- und Blumenstücke, „bodegon, bodegones“ genannt, deren man im Museum zu Madrid eine grosse Menge findet. Die ältesten dieser Maler waren Juan van der Hamen (geb. um 1590), und sein gleichnamiger Vater, der aus den Niederlanden stammte. Hauptsächlich zeichneten sich sodann aus: Juan de Arellano aus Madrid (1614—1676) und sein Schüler Bartolomé Perez, später Geronimo A. Ezquerra und Luis de Menendez (1716—1780).

SIEBENTES KAPITEL.

HOLZSCHNITT UND KUPFERSTICH, BIS ZUM ENDE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

§. 1. Vorbemerkung.

Die Erscheinung des Holzschnittes und Kupferstiches, d. h. die Vervielfältigung der Zeichnung durch den Druck, bildet ein vorzüglichst charakteristisches Merkmal für die gesammte Kunstperiode des modernen Zeitalters. Auf die Werke dieses Faches ist in den vorangehenden Kapiteln bereits mehrfach hingedeutet worden, sofern ihre Betrachtung nöthig war, um das Streben und die Richtung einzelner Künstler in genügender Ausdehnung würdigen zu können; gegenwärtig ist es unsre Aufgabe, den Gang der technischen Ausbildung in Holzschnitt und Kupferstich, von seinem Ursprung an, in einem umfassenden Ueberblicke zu verfolgen. Denn wenn sich beide auch, was den geistigen Gehalt der durch sie beschafften Darstellungen anbetrifft, den im Vorigen besprochenen Entwickelungsstadien anschliessen, so verfolgt doch ihre technische Ausbildung (und namentlich die des Kupferstiches) einen fast unabhängigen, einen diesen Entwickelungsstadien häufig entgegengesetzten Weg; sie schreitet in regelmässiger Stufenfolge vom ersten Versuch zu stets erhöhter Vollendung vor und erscheint insgemein in denjenigen Epochen, in welchen der tiefere künstlerische Sinn mehr oder weniger mangelt, in bedeutsamster Entfaltung. Es ist etwas Selbständiges, etwas eigenthümlich Gültiges in dieser Technik, das eine besondre Würdigung in Anspruch nimmt; namentlich gilt dies von denjenigen Werken, welche eine Nachbildung bereits vorhandener Kunstwerke zum Zwecke haben. Im Allgemeinen kann man sagen, dass diese vervielfältigenden und nachbildenden Künste den Gegenpol der Architektur des modernen Zeitalters ausmachen.

§. 2. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt,[1] der die Zeichnung erhaben ausgeschnitten darstellt, tritt uns von beiden Gattungen der Kunsttechnik zuerst entgegen; sein Ursprung und seine vorzüglichste Ausbildung gehören Deutschland

[1] **Hauptwerk: A treatise on wood-engraving, historical and practical. With illustrations by John Jackson.**

an; doch erscheint er, was seine höhere Bedeutung anbetrifft, dem jüngeren Kupferstich bald untergeordnet. Mehr oder weniger rohe Stempel von verschiedener Art, wie sie seit den Zeiten des grauen Alterthums für mannigfaltige Zwecke gefertigt waren, gaben das Vorbild zu den Holzschnitten. Mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts begegnen uns die ersten, für den Abdruck gearbeiteten Werke dieser Art, rohe Umrisszeichnungen auf Spielkarten und auf Heiligenbildern. Das früheste Datum, welches sich auf einem dieser Blätter, einer Darstellung des h. Christoph, vorfindet, ist die Jahrzahl 1423; (es sind zwei Abdrücke davon bekannt: einer, aus der Karthause von Buxheim, in der Bibliothek des Lord Spencer zu Althorp, ein anderer in der kais. Bibliothek zu Paris). Doch ist neuerlich in Zweifel gestellt worden, ob sich die angegebene Jahrzahl auf die Entstehungszeit des Blattes beziehe; die Darstellung selbst hat noch das Gepräge des gothischen Styles.[1] Den Blättern solcher Art schliessen sich sodann, als Hauptbeispiele, verschiedene xylographische Bilderbücher an, deren Entstehung um die Mitte und in das dritte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, Darstellungen der Apokalypse, des Hohen Liedes, die sog. Armenbibel, den sog. Heilspiegel u. dgl. m. enthaltend. Auch in ihnen ist die Behandlung durchweg noch einfach und roh; den Umrisszeichnungen wird nur zum Theil eine spärliche Schattenangabe beigefügt. Von bedeutenderem Einfluss auf die Ausbildung des Holzschnittes war, gegen den Schluss des Jahrhunderts, Michael Wohlgemuth; die unter seiner Leitung gefertigten Blätter zeigen zuerst das Bestreben nach einer bestimmteren Schattenwirkung.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich eine so bedeutende, wie erfolgreiche Thätigkeit im Fache des Holzschnittes. Vornehmlich gehört dieselbe der fränkischen Schule und den Künstlern verwandter Richtung an. Fast alle namhaften Meister dieser Zeit liessen ihre Compositionen, oft in blätterreichen Reihenfolgen, durch das Messer des Holzschneiders vervielfältigen; so vornehmlich Albrecht Dürer, so Burgkmair, Scheuffelin, Lucas Cranach u. a. m. Dass diese Meister selbst in Holz geschnitten, dürfte nur für den seltensten Fall anzunehmen sein; nur Niclaus Manuel von Bern erscheint bestimmt auch als selbstthätiger Holzschneider. Im Allgemeinen haben die Holzschnitte dieser Zeit den Charakter freier Federzeichnungen, die, zum Theil wenigstens, mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit ausgeschnitten, zumeist jedoch nicht eben mit besondrer Rücksicht auf die Technik des Holzschnittes angelegt sind. Die vorzüglichste Ausnahme hievon machen die nach Holbein's Zeichnungen gefertigten Holzschnitte, in denen die eigenthümlichen technischen Bedingungen beobachtet und zugleich in geistreich künstlerischer Weise ausgebildet sind; als den Formschneider, der die bedeutendsten Arbeiten nach Holbein gefertigt, nennt man, nicht ohne grosse Wahrscheinlichkeit, Hans Lützelburger.[2] — Gleichzeitig er-

[1] Ein seither (1841) zu Mecheln entdeckter Holzschnitt, jetzt im Besitz des Barons von Reiffenberg zu Brüssel (Madonna zwischen vier sitzenden Heiligen in einem Garten) trägt zwar die Jahrzahl 1418, scheint aber aus Gründen des Styles und des Costüm's erst einige Jahrzehnte später entstanden zu sein. — [2] Die grosse Streitfrage des 19. Jahrhunderts, ob Holbein seine Holzschnitte selbst

scheinen ähnliche Leistungen auch in den Niederlanden, namentlich Holzschnitte nach Zeichnungen des Lucas von Leyden.

Die italienischen Holzschnitte sind im Allgemeinen weniger bedeutend, auch in der Zeit jenes hohen Aufschwunges der Kunst im 16. Jahrhundert, indem man hier auf die technische Ausbildung geringere Sorgfalt verwandte und die Behandlung mehr skizzenartig erscheinen liess. Doch erfreute sich dort eine eigenthümliche Gattung dieser Technik, deren ursprüngliche Erfindung zwar ebenfalls Deutschland angehört, mannigfacher Anwendung und Ausbildung. Dies ist die Gattung der sogenannten Helldunkel, eine Nachahmung von Tuschzeichnungen, in welcher die Umrisslinien und die verschiedenen Tuschlagen der Schatten durch verschiedene Platten über einander gedruckt wurden. In der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts war Ugo da Carpi, später Andrea Andreani in dieser Gattung (der letztere auch in der Fertigung einfacher Holzschnitte) ausgezeichnet.

Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt der Holzschnitt beträchtlich gegen den Kupferstich zurück. Das Bestreben, der ausgebildeteren Behandlungsweise des letzteren nachzukommen, verleitete ihn auf eine Bahn, deren Bedingnisse ihm bald zu schwierig wurden. Die vorzüglicheren künstlerischen Kräfte wandten sich gänzlich dem glänzenden Grabstichel oder der leicht beweglichen Radirnadel zu. — Im 17. Jahrhundert sehen wir den Holzschnitt fast ohne alle künstlerische Bedeutung und zumeist nur zu rohen Bücherzierden verwandt. Eine bedeutende Ausnahme machen nur einige, den Niederlanden angehörige Bestrebungen, wo durch Rubens eine erneute und für den Augenblick nicht erfolglose Thätigkeit auch in diesem Fache hervorgerufen ward. Als ausgezeichnete Holzschneider sind in diesem Betracht namentlich C. van Sichem und C. Jegher, der letztere mit Glück nach Rubens arbeitend, hervorzuheben. — Das 18. Jahrhundert erscheint für den Holzschnitt ebenso ungünstig, bis, in der zweiten Hälfte desselben, in England ein neuer Aufschwung beginnt. Thomas Bowiek (1753—1828) gründete hier eine vorzügliche Schule, durch welche die heutige glänzende Entwickelung des Holzschnittes eingeleitet ward.

§. 3. Der Kupferstich.

Der Kupferstich[1] hatte bedeutende Vorgänger an jenen, in Metall gravirten Zeichnungen, die in den Zeiten des Alterthums (besonders bei den Etruskern) und im Mittelalter häufig zur Ausführung gebracht wurden. Unter den letzteren sind vornehmlich die Niellen wichtig, Gravirungen, in welchen die vertieften Striche mit einer dunkeln Schmelzmasse ausgefüllt wurden, und die, in kleinem Maasstabe sauber ausgeführt, zur Decoration verschiedenen Geräthes dienten. So häufig indess solche

geschnitten habe oder nicht, kann hier nicht näher berührt werden. Vgl. darüber den Artikel Hans Lützelburger in Nagler's Künstlerlexicon.

[1] Vgl. besonders J. G. v. Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst. —

Arbeiten waren, so scheint man doch nicht viel vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhundert den Gedanken, dass dieselben zum Abdrucke vorzüglich geeignet seien, aufgefasst zu haben. Den nächsten Anlass hiezu gab ohne Zweifel der Holzschnitt und das ganze Bestreben jener Zeit, die vervielfältigenden Darstellungsmittel auszubilden; die Erfindung selbst mag an verschiedenen Orten gemacht sein. Gewöhnlich (aber allem Anscheine nach mit Unrecht) schreibt man dieselbe dem Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra zu, der in der Anfertigung von Niellen besonders gerühmt wird; er soll zuerst darauf gekommen sein, die Gravirung derselben, vor dem Einbrennen jener Schmelzmasse, mit einer flüssigen Schwärze ausgefüllt auf einem Schwefelabguss zu fixiren, dann auch auf Papier abzudrucken. Den ersten Druck auf Papier soll er von einer angeblich im J. 1452 gefertigten sog. Pax (einer kleinen, künstlerisch geschmückten Metallplatte, die man den Gläubigen zum Küssen hinreichte, mit den Worten: „Pax tecum") — sei es unmittelbar von der Platte oder erst von einem Schwefelabdruck, — gemacht haben. Diese Pax, im Niello die Krönung Mariä enthaltend und für die Kirche S. Giovanni in Florenz gefertigt, befindet sich gegenwärtig im dortigen Museum; ein altes Blatt, das als Abdruck derselben vor der Schmelzarbeit gilt, im k. Kupferstichkabinet zu Paris. Doch sind die verschiedenen Umstände dieser ganzen Angelegenheit, auch das Jahr der Anfertigung der genannten Pax, noch nicht mit genügender Sicherheit bestimmt.[1] Der Styl derselben scheint eher auf eine etwas spätere Zeit zu deuten; und es dürfte im Gegentheil wahrscheinlicher sein, dass die Erfindung, gleich dem Holzschnitt und dem Buchdruck, in Deutschland gemacht und dort zuerst ausgebildet sei. In Deutschland findet sich die grössere Mehrzahl älterer Kupferstiche, die zum Theil noch vor die Zeit des Jahrs 1450 hinaufzureichen scheinen (wie z. B. eine Passion vom J. 1446, von der sieben Blätter bekannt sind); auch zeigt sich die äussere Technik hier früher durchgebildet, während sie in Italien bis in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts hinein noch durchweg auf einer untergeordneten Stufe bleibt.

Für die Uebersicht ist es indess vortheilhaft, mit den italienischen Kupferstechern des 15. und 16. Jahrhunderts zu beginnen. Charakteristisch ist für dieselben, dass ihr vorzügliches Bestreben, allerdings in Uebereinstimmung mit den nächsten Bedingnissen der Technik des Kupferstiches, dahin geht, die plastische Bezeichnung der Form hervorzuheben, die grösste Sorgfalt der Umrisslinie zuzuwenden und sodann die Rundung der Form durch eine mehr oder weniger ausgeführte Schattirung mehr

[1] So behauptet z. B. Rumohr (Untersuchung der Gründe etc., Leipzig 1841), die fragliche Pax sei nicht die bei Maso im J. 1452 bestellte, sondern vielmehr ein Werk des Matteo Dei, vom J. 1455. Ferner lässt sich nicht nachweisen, dass der Papierabdruck, auf welchen alles ankömmt, mit der Platte gleichzeitig sei, und selbst wenn Vasari's Jahrzahl 1460 für denselben gültig wäre, so lassen doch die höchst vollendeten Stiche deutscher Meister seit dem Jahr 1466 auf eine schon lange vor 1460 begonnene Ausübung dieser Kunst schliessen. — Vergl. Schuchardt, im Kunstblatt 1846. No. 12, 17, 24. Derselbe, in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste. IV. Jahrgang. — Passavant, peintre-graveur.

nur anzudeuten. Als der erste namhafte Meister dieses Faches ist der Florentiner Baccio Baldini hervorzuheben, der nach Zeichnungen des Sandro Botticelli arbeitete; sein erstes zuverlässiges Blatt findet sich in einem Druckwerk vom J. 1477. Ungleich bedeutender als dieser, war der Maler Andrea Mantegna; er förderte die Ausbildung und die Behandlung des Stiches zu einer wesentlich höheren Stufe; zugleich bot seine ganze, plastisch-antikisirende Darstellungsweise, das Relief-artige derselben, der eben angedeuteten Richtung ein vorzüglich angemessenes Feld dar. Seiner Weise schlossen sich Giovanni Antonio da Brescia, und Robetta, ein Florentiner, an. Andre, wie Marcello Fogolino, Giulio Campagnola, Gio. Maria da Brescia, Nicoletto da Modena, Girol. Mocetto, Benedetto Montagna, Domenico Campagnola (zum Theil oben schon als Maler erwähnt), verbanden damit im Einzelnen zugleich das Bestreben nach malerischer Wirkung.

Eine neue Förderung, dem hohen Aufschwunge der italienischen Kunst zu Anfange des 16. Jahrhunderts entsprechend, brachte Marc Antonio Raimondi (geb. um 1488) der italienischen Kupferstecherei. Anfangs durch Francesco Francia als Goldschmied gebildet, zeigt er sich in seinen früheren Stichen diesem Meister verwandt, dann dem Andrea Mantegna nachstrebend. Bald jedoch wandte er sich zu Rafael und stach vorzugsweise nach dessen Zeichnungen, sowie auch nach denen einiger Schüler und Zeitgenossen Rafaels. Raimondi's Grösse besteht in der Empfänglichkeit für den Geist, der in jenen Zeichnungen niedergelegt war, und in dem Vermögen, denselben mit freiem Bewusstsein wiederzuschaffen; mit feinem Verständniss giebt auch er die Umrisslinien wieder, während er sich in der Schattirung, auf ein einseitig technisches Verdienst verzichtend, mit sehr einfacher Strichlage begnügt. Seine Blätter sind wesentlich mit in Betracht zu ziehen, wenn es sich um eine Würdigung der grossen Zeit, welcher er angehört, handelt.[1] An Marc Antonio reiht sich eine bedeutende Zahl von Nachfolgern an. Zunächst seine beiden Schüler Agostino da Venezia, ein vorzüglich geistreicher Zeichner, und Marco da Ravenna. Sodann der (dem Namen nach unbekannte) Meister mit dem Würfel, der dem Marc Antonio sehr nahe steht; Beatrizet, ein mehr mechanischer Nachahmer; Enea Vico, und die Künstlerfamilie der Ghisi, deren Werke zum Theil jedoch schon in die spätere Zeit des 16. Jahrhunderts hinabreichen. Der bedeutendste und ausgebildetste unter den Gliedern dieser Familie ist Giorgio Ghisi; mehr untergeordnet sind Adam und Diana Ghisi. Sodann gehört noch hieher der venetianische Maler Batista Franco, il Semolei, dessen künstlerische Richtung in dem Kupferstich ein ihr angemessenes Element finden musste. — Giulio Bonasone, Schüler des Lorenzo Sabbatini, geht bereits auf einen leichten Vortrag in mehr manieristischem Sinne

[1] Neuerdings hat ein in der Kunstsammlung der Akademie zu Düsseldorf befindlicher Stich nach einer auch von Marc Anton, aber in ungleich derherer Weise gestochenen Rafaelischen Madonna gegründeten Anlass gegeben, auch Rafael einen Versuch in dieser Kunst zuzusprechen und dem grossen Meister also eine Stelle unter den Kupferstechern einzuräumen. Vergl. A. Müller, ein Kupferstich von Rafael (mit Facsimile). Düsseldorf 1860.

aus. Noch ungleich mehr Giulio Sanuti. Ueberhaupt verfällt die italienische Kupferstecherei in der manieristischen Periode gegen den Schluss des 16. Jahrhunderts, und oberflächlich radirte (geätzte) Blätter, die in dieser Zeit beliebt werden, sind nicht geeignet, den edlen Ernst der früheren zu ersetzen.

In Deutschland erscheint, wie bereits bemerkt, der Kupferstich früher verbreitet und ausgebildet als in Italien. Auch zeigt derselbe hier, der ganzen nordischen Kunstrichtung gemäss, von vornherein mehr das Bestreben nach malerischer Wirkung, indem das Spiel der Lichter und Schatten, durch feine, sich zum Theil mehrfach durchschneidende Strichlagen hervorgebracht, besonders beobachtet wird. Der Stich scheint sich hier mehr an die zierlich saubere Behandlungsweise der Miniaturmaler, als an die Technik der Goldschmiede anzuschliessen; die Arbeiten des 15. Jahrhunderts zeigen, was den inneren Charakter der Darstellung anbetrifft, dieselben Einflüsse der Eyck'schen Schule, die wir bereits in der deutschen Malerei bemerkt haben. Zunächst ist hier ein unbekannter Meister anzuführen, dessen Blätter mit den Buchstaben E. S. und mit den Jahrzahlen 1465 und 1467 versehen, bereits das Gepräge einer vorzüglichen technischen Ausbildung tragen, somit eine vieljährige, schon vorangegangene Uebung voraussetzen lassen. Seinen Blättern reihen sich viele andre von ebenfalls unbekannten Stechern derselben, zum Theil auch wohl einer früheren Zeit an. Als namhafte Stecher der späteren Zeit des 15. Jahrhunderts sind hervorzuheben: Franz von Bocholt, dessen Arbeiten den Eyck'schen Schulcharakter tragen; Israel von Meckenen, ein handwerksmässiger Nachfolger des Ebengenannten; vor Allen aber Martin Schongauer, dessen Verdienste bereits bei Betrachtung der Malerei gewürdigt sind. —

Eine höhere Entfaltung des Stiches, immer jedoch in der angedeuteten, eigenthümlich deutschen Richtung, lassen für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die von Albrecht Dürer gestochenen Blätter erkennen; jenes malerische Princip bildet sich hier in so meisterlicher Freiheit, wie in zartester und sorgfältigster Technik aus. Die zahlreichen Kupferblätter Albrecht Dürer's und die Masse der nach seinen Zeichnungen gefertigten Holzschnitte bekunden vorzugsweise den unerschöpflichen Reichthum seines Geistes. Auch ist zu bemerken, dass ihm die Erfindung der Aetzkunst, die später so interessante Erscheinungen hervorbringen sollte, angehört. An Dürer reiht sich eine namhafte Anzahl von Schülern und Nachfolgern an, die theils, wie besonders H. Aldegrever und A. Altdorfer, an der eigenthümlich deutschen Behandlungsweise festhielten, theils dieselbe mit der italienischen des Marc Antonio Raimondi, und zwar meist nicht ohne Glück, zu verschmelzen wussten; im letzteren Betracht sind namentlich G. Pens, sodann J. Bink, Bartel und Hans Sebald Beham anzuführen. Unter den Nürnbergern gehören noch hieher: der, bereits als Bildschnitzer namhaft gemachte Ludwig Krug und der Glasmaler August Hirschvogel, der vornehmlich die Aetzkunst weiter ausbildete. Neben diesen ist Lucas Cranach zu nennen, dessen Kupferstiche sich durch einen freien und kühnen Vortrag auszeichnen. — Andere deutsche Meister, deren Blüthe ebenfalls noch der ersten

Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört, bezeichnen entschiedener den Uebergang zur italienischen Kunstrichtung, auch schon zu einer manieristischen Behandlungsweise; so der Augsburger Daniel Hopfer und der Nürnberger Virgilius Solis.

Unter den Niederländern jener Zeit zeichnet sich Lucas von Leyden durch die höchste Feinheit und Gewandtheit im Mechanischen des Stiches, Dirk van Staren (gest. 1544) durch eine edle Ausbildung des eigenthümlich niederländischen Charakters aus. —

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche die allgemeine Verbreitung jener reineren, von den grossen italienischen Meistern ausgebildeten Behandlung der Form, ob auch in äusserlich manieristischer Auffassung, zur Folge hatte, gelangte auch der Kupferstich, was das Formelle seiner Technik anbetrifft, zu einer höheren Stufe. Dies geschah in den Niederlanden, und zwar vornehmlich durch den Holländer Heinrich Goltzius, (1558—1617). Er förderte jene plastische Behandlungsweise, die bei den älteren Italienern nur mehr in Andeutungen bestanden hatte, zu einer wundersamen Ausbildung; indem er durch den Schwung und die Bewegung seiner Schattenlinien, durch ihr Anschwellen und Verschwinden, durch die verschiedene Weise ihrer Durchschneidung allen Gesetzen der Modellirung aufs Genaueste zu folgen wusste. Der geistige Gehalt seiner Werke ist allerdings gering; aber man möchte fast sagen, es sei dieser Mangel nöthig gewesen, um zu einer also freien Herrschaft über den Stoff gelangen zu können. Ihm schloss sich eine namhafte Anzahl von Nachfolgern an; unter seinen Schülern sind besonders hervorzuheben: Jacob Matham, Johann Müller und Joh. Sanredam. Bei Andern, wie bei den Gebrüdern Sadeler, unter denen Johann (geb. 1550) der bedeutendste ist, ging indess auch das Aeussere dieser Behandlungsweise in Manier über.

Durch Goltzius' Bestrebungen war dem Kupferstich zuerst das Feld eröffnet worden, auf welchem seine volle Bedeutung sich entwickeln sollte, erst in solcher Behandlung war er geeignet, die Leistungen der höheren Kunst mit selbständig künstlerischer Gültigkeit nachzubilden, gleich ihnen die volle Durchbildung der Form, alle Unterschiede des Stofflichen in der Erscheinung und selbst den Anschein der Farbe wiederzugeben. Dieser Grad der technischen Ausbildung forderte aber auch eine ausschliessliche Hingabe von Seiten des Künstlers, der sich dem Stiche widmen wollte; für den Maler, der darin seine Ideen unmittelbar auszudrücken und zu vervielfältigen gedachte, war er nicht füglich mehr geeignet. Die Maler wandten sich somit, für diese Zwecke, fortan der Aetzkunst zu, in welcher die leichten Spiele der Radirnadel dem Gedankengange ungleich bequemer und unmittelbarer folgen mussten. So haben die niederländischen und vornehmlich die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts (auch einzelne, die andern Nationen angehören) eine ungemein grosse

Anzahl geistreich hingeworfener, mehr oder weniger durchgeführter Radirungen hinterlassen. Es mag genügen, unter ihnen einige anzuführen, die sich in diesem Fache vorzüglich ausgezeichnet: Paul Rembrandt, auch in seinen Radirungen der grosse Meister des Helldunkels; Adrian van Ostade und C. Dusart; Ant. Waterloo, in seinen kleinen landschaftlichen Radirungen von höchster Meisterschaft; Jacob Ruysdael (nur einzelne Blätter); Claude Lorrain, dessen Schöpfungen auch auf diesem Gebiete das tief innigste Naturgefühl verrathen; H. Swanevelt, Johann und Andreas Both; N. Berghem (zumeist Thierstücke), Paul Potter, u. A. m. Einzelne, wie P. van Laar und van der Kabel, wurden jedoch durch die leichte Technik auch zu einer flüchtig rohen Behandlungsweise verleitet. —

Als eine besondere Erscheinung mag den Ebengenannten ein etwas älterer Meister, Heinrich van Goudt (geb. 1585), gegenübergestellt werden, von dem eine Reihe von Compositionen des Adam Elzheimer mit dem Grabstichel in einer zierlich freien Radirmanier gestochen wurde.

Der eigentlich ausgebildete Kupferstich, wie derselbe durch Goltzius begründet war, erhielt zunächst durch Rubens, den allseitig Wirkenden, den Anstoss zu neuer Entwickelung. Er versammelte eine Reihe von Kupferstechern um sich, welche mit jener Behandlungsweise eine kräftige Lebensfülle, einen freieren und wirksameren Vortrag, beides im Sinne des Rubens, zu verbinden wussten. Zu ihnen gehören namentlich: Vosterman, besonders gerühmt in Bildnissen; Paul Pontius Soutman, durch die Feinheit seiner Zeichnung anziehend; Schelte à Bolswert, bedeutend in einer mehr malerischen Wirkung, und Hondius. Als treffliche Schüler des Soutman sind Jonas Suyderhoef und Cornelius Vischer, der letztere besonders im Helldunkel ausgezeichnet, anzuführen. —

Die vollendete Ausbildung des Kupferstiches gehört Frankreich an. Einzelne Leistungen waren hier bereits in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts hervorgetreten; jener Schule von Fontainebleau hatten sich auch Stecher zugesellt, die indess den Malern wesentlich untergeordnet blieben. Als eine bedeutendere Erscheinung begegnet uns, im Anfange des 17. Jahrhunderts, zuerst Jacques Callot, der seine phantastisch humoristischen Compositionen, was den Stich anbelangt, in einer einfach soliden Technik ausführte. Neben ihm Claude Melan (geb. 1601), ein Kupferstecher, der mit launenhafter Beharrlichkeit Alles in Einer gleichmässigen Strichlage, in den Schatten verstärkt und in den Lichtern verdünnt, darzustellen liebte; man hat sogar einen grossen Christuskopf von seiner Hand, der aus einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie besteht. So wenig Gültigkeit eine solche Behandlungsweise an sich haben kann, so musste jedoch auch sie zur Förderung der technischen Entwickelung beitragen. — Die vorzüglichen französischen Meister im Fache des Kupferstiches blühten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in jener Periode, in welcher auch die französische Malerei ihren Höhepunkt erreichte. Hier erscheint zunächst Antoine Masson (geb. 1636), in dessen Blättern das rein Plastische, sowie die Licht- und Schattenwirkung, überhaupt das Gesammte des Tones sich

höchst ausgebildet zeigt. Sodann als ähnliche treffliche Meister: François de Poilly (1623—1693), Jean Pesne (1623—1700) und Claudine Bouzonnet Stella, die vorzügliche Blätter nach N. Poussin stachen, dann Robert Nanteuil (1630—1678); und als die ausgezeichnetsten: Gerard Audran (1640—1703) und Nicolas Dorigny (1657—1746), der letztere besonders glücklich in der Wahl seiner Vorbilder, wie er z. B. die Cartons von Rafael auf eine vortreffliche Weise gestochen hat. Jünger ist Pierre Drevet (1697—1739), der, im Vortrage höchst elegant und ausdrucksvoll, in der Nachahmung des Stofflichen bis zu einer fast täuschenden Naturwahrheit durchgebildet, besonders in Bildnissen ausgezeichnet ist. — Die verschiedenartigen Vorzüge der französischen und der niederländischen Stecherschule verband Gerhard Edelink (1649—1707), der in Antwerpen geboren und später in Paris ausgebildet, vorzugsweise den Franzosen zuzuzählen ist. In einzelnen Elementen der Technik von einzelnen Meistern allerdings übertroffen, steht er doch, was das Ganze der künstlerischen Behandlung anbetrifft, hoch über allen übrigen. Von ihm ist u. a. jenes berühmte Reitergefecht des Leonardo da Vinci und die, für Franz I. gemalte heil. Familie Rafaels gestochen. — Bei manchen französischen Kupferstechern bemerkt man schliesslich das Streben, nicht bloss die Form, die Spiele von Licht und Schatten, die stoffliche Beschaffenheit der darzustellenden Gegenstände, sondern auch das Colorit an sich, und zwar durch mannigfaltigen Wechsel der Vortragweise, wiederzugeben. Dies konnte jedoch zu keinen sonderlich günstigen Resultaten führen und musste im Gegentheil nur zur Beeinträchtigung der anderweitigen Darstellungsmittel dienen. In manieristischer Ausartung zeigt sich ein solches Streben besonders bei einigen Meistern des 18. Jahrhunderts, wie bei Jacques Beauvarlet (geb. 1731) und bei Jacques Balechou (1715—1764).

In Deutschland erscheint im Verlauf des 17. Jahrhunderts die Kupferstecherei, gleich den übrigen Künsten, ohne namhafte Bedeutung. Matthäus Merian (1593—1650) und sein Sohn gleichen Namens lieferten eine bedeutende Menge von Prospekten, die bald eine in Paul Bril's Art gemüthlich phantastische, bald aber auch nur eine nüchtern prosaische Auffassung zeigen. Bartholomäus Kilian, neben andern Gliedern derselben Familie, ist als Bildnissstecher zu nennen. Der einzig ausgezeichnete unter den deutschen Kupferstechern dieser Zeit ist Wenzel Hollar (1607—1677), der zart und tief nachfühlend das Gegebene aufzufassen und ebenso leicht wie sorgfältig darzustellen wusste. — Zu bemerken ist ausserdem, dass dennoch auch in dieser Zeit eine neue Erfindung im Fache des Kupferstiches in Deutschland gemacht wurde, die der sog. Schwarzkunst oder der geschabten Manier, in welcher aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet wird. Der Erfinder ist Ludwig von Siegen; seine frühesten Blätter sind v. J. 1642. — Dem 18. Jahrhundert gehört Jacob Frey (1682—1771) an, der als ein handwerklich tüchtiger Nachfolger der italienischen Stecherschule jener Zeit betrachtet werden muss. — Ein bedeutenderer Aufschwung ging von andern deutschen Meistern des 18. Jahrhunderts aus, die ihre Studien in Paris mach-

ten und die Ergebnisse des französischen Kupferstiches vortrefflich zu benutzen wussten. Zu diesen gehört zunächst, als der bedeutendste, Georg Friedrich Schmidt von Berlin (1712—1775), der eine lebendig malerische Wirkung, bei grosser Sorgfalt und Reinheit der Ausführung, zu erreichen wusste; im Stich und in der Radirung gleich gross, steht er theils dem Edelink, theils dem Rembrandt würdig zur Seite. Sodann Joh. Georg Wille (1717—1808), ein Meister, der besonders in der technischen Durchbildung des Stiches, doch nicht ohne einseitige Bevorzugung derselben, ausgezeichnet war. Sein Schüler Johann Gotthard von Müller (1747—1830) vereinte mit denselben Vorzügen eine ungleich geistreichere Auffassung; während ein zweiter Schüler Wille's, Schmuzer, dessen einseitige Manier allerdings zur Uebertreibung führte. (J. G. v. Müller war der Vater des Christ. Friedrich Müller, (1783 bis 1816), des berühmten Stechers von Rafael's sixtinischer Madonna).

In Italien hatte, wie bereits früher bemerkt, die Aetzkunst am Schlusse des 16. Jahrhunderts bedeutenden Beifall gefunden. Auch im 17. Jahrhundert war dies der Fall, und namentlich wurde dieselbe von den Caracci und ihren Schülern mannigfach zur Anwendung gebracht; im Gegensatz gegen diese leichte Technik gründete jedoch gleichzeitig Agostino Caracci eine eigentliche Stecherschule, welche sich die Resultate der niederländischen Schule jener Zeit anzueignen und für eine energische Formendarstellung selbständig auszubilden wusste. Aufs Entschiedenste, doch in freierer Behandlung, wurde dieselbe Richtung durch Pietro Santi Bartoli (1635—1700), der vornehmlich die plastischen Denkmale des Alterthums zum Gegenstande seiner Darstellung nahm, fortgesetzt. Als Nachfolger dieses Künstlers sind besonders die Brüder Pietro und Farao Aquila anzuführen. Geistreiche Radirungen hat man sodann namentlich von Guido Reni, Simone da Pesaro u. A., sowie den späteren Venezianern, besonders Ant. Canale, G. B. und Dom. Tiepolo u. s. w. — Bedeutendere Erscheinungen im Fache des italienischen Kupferstiches bietet das 18. Jahrhundert dar. Die Stecher wandten sich jetzt mit Vorliebe den Meisterwerken der älteren italienischen Maler zu und erreichten in der Nachbildung derselben ähnliche Vorzüge auch für ihr besonderes Fach, wie in jenen Werken niedergelegt waren. Das Streben nach einer grossartigen, harmonisch malerischen Wirkung ward zur gediegensten Vollendung durchgeführt. Als der erste bedeutendere Meister, der ein solches Streben einleitete, ist Domen. Cunego (1727—1794) zu nennen. Ihm schloss sich, mit umfassenderem Erfolge Giovanni Volpato (1738—1803) an. Dem Schüler des letzteren, Rafael Morghen (1758—1833) war der Gewinn einer vollkommen durchgebildeten Meisterschaft vorbehalten. Neben Morghen entwickelten sich zahlreiche Talente, die ebenfalls auf die grösste Achtung Anspruch haben: Gio. Folo, Pietro Bettelini, Pietro Anderloni, Giovita Garavaglia, Pietro Fontana, u. A. m.

Endlich macht sich auch bei den Engländern, im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine lebhafte Thätigkeit im Fache des Kupferstiches bemerklich; doch erscheint hier im Allgemeinen mehr die Absicht, eine glänzende Technik herauszustellen, als das Streben nach geistvoller Durch-

dringung des Gegenstandes als vorherrschend. Der edelste und gehaltenste unter den englischen Kupferstechern dieser Zeit war Robert Strange (1723—1792), dessen zarte Behandlungsweise ihn vorzüglich zur Nachbildung Tizianischer Compositionen geschickt machte. Ihm zur Seite stand Franceseo Bartolozzi (1730—1813), ein Ausländer, doch vorzugsweise in England thätig, geistreich in geätzten Blättern, aber durch die umfassendere und einseitige Einführung der weichlichen Punktiermanier von verderblichem Einfluss. Andere, wie Will. Sharps (geb. 1746), suchten die Linienmanier auf eine effektvoll kühne Weise zu steigern; noch Andere, wie Charles Townley (geb. 1746) und besonders Richard Earlom (1728—1794) bildeten vornehmlich die geschabte Manier aus. Ein vorzügliches Verdienst der englischen Stecherschule besteht in der wirkungsreichen Behandlung landschaftlicher Darstellungen; einer der vorzüglichsten Meister dieses Faches ist Will. Woollet (geb. 1735).

Der hochausgebildete Zustand, in welchem uns die Kunst des Kupferstiches im Verlauf des 18. Jahrhunderts erscheint, leitet zum Theil unmittelbar zu den künstlerischen Entwickelungsverhältnissen der Gegenwart herüber. In diesem Betracht sind vornehmlich die Bestrebungen der italienischen Kupferstecher, welche die grossen Meisterwerke der Malerei des 16. Jahrhunderts neu in das Leben eingeführt, von entscheidender Bedeutung.

ACHTES KAPITEL.

BLICK AUF DIE KUNSTBESTREBUNGEN DER GEGENWART.

(Denkmäler, Taf. 102—136.)

Seit dem Ausgange des 18. Jahrhunderts hat ein neuer Aufschwung in dem gesammten Bereiche der Kunst begonnen, als ein leuchtender Widerschein derjenigen Bewegungen, welche den Zustand des europäischen Volkslebens so mächtig verändert, welche die Geister und die Gemüther der Menschen aufs Tiefste durchdrungen, ein neues Leben der Wissenschaft, ein neues Gefühl des Daseins und der persönlichen Geltung hervorgerufen haben. Was im 15. Jahrhundert begonnen ward und im 16. seine erste wundersame Blüthe erreichte, aber bald in sich zerfiel; was man im 17. Jahrhundert mit erneuten Kräften erfasste, wiederum zu selbständigen Resultaten durchbildete und wiederum dem Verfall anheimgeben musste; dasselbe Streben, doch aufs Neue in veränderter Gestalt tritt uns auch in den Kunstleistungen unserer Tage entgegen. Eine neue Epoche derjenigen Kunst, die wir als die moderne bezeichnet, hat begonnen; eine unzählige Menge von Werken, die zum grossen Theil von denen der früheren Zeit charakteristisch verschieden sind, eine bedeutende Anzahl höchst werthvoller Leistungen bezeugt es uns, dass auch diese Epoche auf eigenthümliche Geltung ihren vollen Anspruch hat. Aber — ob auch bereits fünfzig Jahre, und mehr als fünfzig, seit ihrem Beginn verflossen sind — ein umfassendes und vollkommenes Urtheil über das künstlerische Streben dieser jüngsten Zeit auszusprechen, sind wir noch nicht im Stande; noch wissen wir nicht, ob etwa das Ziel desselben bereits erreicht sein möchte oder in wie weiter Ferne es noch vor uns liege; noch stehen wir mitten drinne in dem rührigen Treiben der mannigfaltigsten Kräfte, das unsern Blick ebenso verwirrt, wie es unser Gemüth zur freudigsten Theilnahme anregt; noch fehlt uns der freie, entfernte Standpunkt, von dem aus wir dies bunte Getriebe überschauen, das Wesentliche und Bedeutsame von dem Vereinzelten und Zufälligen sondern, das Ganze als ein solches und das Einzelne in seiner Bedeutung zum Ganzen würdigen möchten. Wir dürfen es somit nicht wagen, die Kunstbestrebungen der Gegenwart zu einem umfassenden und in sich geschlossenen Bilde zu vereinigen; auf die einzelnen Leistungen aber in ihrer Besonderheit näher einzugehen, verbietet schon an sich der Zweck dieses Handbuches.

Dennoch giebt uns der Zustand der heutigen Kunst wenigstens zu einigen allgemeinen Bemerkungen Gelegenheit, die uns auf einzelne cha-

rakteristische Unterschiede von den Bestrebungen der früheren Epochen aufmerksam machen.

Fürs Erste ist der Antheil, den gegenwärtig die europäischen Völker an den künstlerischen Interessen nehmen, zum Theil wesentlich verschieden von den früheren Verhältnissen. Italien, Jahrhunderte hindurch als die Herrin und Meisterin im Bereiche des künstlerischen Schaffens anerkannt, erscheint von jener beneidenswerthen Höhe tief herabgesunken, und nur vereinzelte Erscheinungen treten uns hier noch als der Nachhall einer glücklicheren Vergangenheit entgegen. Zuerst von jenem Geiste des neuen Zeitalters freudig angehaucht, dann ihn mit Gewalt vernichtend, hatte Italien mit ihm auch den Keim eines neuen Lebens von sich gestossen, und das alte schien ohnmächtig und keiner Erneuung mehr fähig dahinzuwelken. Ob und welche Erneuung im Gefolge der jüngsten gewaltigen Erhebung des nationalen Geistes hier statt finden wird, wissen wir noch nicht. Dasselbe war der Fall mit Spanien; doch bietet auch hier die jüngste Zeit das Schauspiel einer stürmischen Regeneration dar, deren Früchte aber freilich ebenfalls erst von der Zukunft zu erwarten sind. Frankreich und Deutschland dagegen erscheinen als die beiden Mächte, denen vorzugsweise das neue Künstleben angehört; glänzender, mehr in die Sinne fallend, zum Theil auch mehr umfassend, hat sich dasselbe in Frankreich entfaltet; stiller und schlichter, aber auch mit tieferem und reinerem Gefühle erfasst, in Deutschland. Belgien schliesst sich, mit offenem Blick für die ältere nationale Kunstweise, vorzugsweise an Frankreich an; Holland hat die Bahn der Vorfahren nicht ohne Glück aufs Neue eingeschlagen. In England sind mancherlei künstlerische Kräfte, zum Theil von namhafter und eigenthümlicher Bedeutung hervorgetreten, ohne dass die dortige Thätigkeit im Ganzen jedoch mit der von Frankreich und Deutschland zu vergleichen wäre. Noch weniger gilt dies von dem Kunst-Streben, welches in den skandinavischen und slavischen Ländern erwacht ist, obgleich auch aus ihnen künstlerische Erscheinungen, einzelne sogar von höchster Bedeutung, hervorgegangen sind.

Sodann sind wir wenigstens soweit von dem ersten Beginn des neuen Aufschwunges der Kunst entfernt, dass wir auch in ihm bereits einige besondere Stufen der Entwickelung unterscheiden können. Wir finden in der Aufeinanderfolge dieser Stufen eine gewisse innere Nothwendigkeit, die uns nicht minder, wie die einzelnen Meisterwerke in ihrer abgeschlossenen Bedeutung, zu einer Bürgschaft für die selbständige Gültigkeit der gegenwärtigen Epoche dienen darf.

Als die erste Stufe dieses Entwickelungsganges haben wir, wie es scheint, gewisse, ob auch zum Theil vereinzelte Bestrebungen zu betrachten, die vorzugsweise noch dem 18. Jahrhundert, etwa schon der Zeit seit der Mitte desselben, angehören. Es sind solche, in denen sich das Princip einer einfachen und völlig unbefangenen Natürlichkeit, und hierin eine sehr glückliche Gegenwirkung gegen das manierirt conventionelle Wesen, welches bis dahin vorherrschend war, ausspricht. Diese Bestrebungen finden sich vornehmlich in Deutschland; als ihr Hauptsitz erscheint Berlin. Für das Fach der Malerei mögen in diesem Betracht die kleinen radirten Blätter von D. Chodowiecki (1726—1801), deren

unübertreffliche Naivetät höchst anziehend wirkt, genannt werden; für die Sculptur die verschiedenen Bildnissstatuen von J. G. Schadow (geb. 1764).[1] In der Architektur zeigt sich dasselbe Bestreben in einer gewissen Einfalt der Anlage, die allen unnöthigen Schmuck zu vermeiden trachtet, mehr nur die nächsten Bedingnisse der Construction im Auge hat und vornehmlich auf eine ruhig harmonische Massenwirkung ausgeht. Kleinere Bauten solcher Art findet man mehrfach in Berlin und der Umgegend; als ein grösseres, aber schon mehr stattliches Werk ist das Münzgebäude zu Berlin, von H. Gentz um den Schluss des 18. Jahrhunderts gebaut, anzuführen.

Gleichzeitig werden aber auch bereits andere, ungleich mehr umfassende Bestrebungen sichtbar, in denen wir die zweite Stufe der Entwickelung erkennen. Dies sind diejenigen, die auf einem erneuten und tiefer als bisher eindringenden Studium der Antike beruhen, und durch welche der Kunst der Gewinn eines geläuterten und gereinigten Styles zu Theil wurde. Als gewaltiger Herold ging diesen Bestrebungen Joh. Winckelmann (1717 bis 1768) voran, dessen prophetisch begeistertes Wort von seinen Zeitgenossen bewundert, aber erst von der folgenden Generation in lebendigem Schaffen wiedergeboren ward. Seinen wissenschaftlichen Forschungen folgten die Untersuchungen der Monumente des griechischen Landes selbst; wo er zumeist nur ahnen konnte, ward durch diese eine unmittelbare Anschauung dargeboten. Seit Stuart und Revett ward die Aufnahme und Vermessung der griechischen Baudenkmäler eifrig betrieben; dann wurden grosse Schätze der griechischen Sculpturen (besonders durch Lord Elgin) in die Museen des westlichen Europa entführt und in Gypsabgüssen überallhin verbreitet. — So kehrte man, was zunächst die Architektur anbetrifft, von dem Schnörkelwesen des Rococcostyles zu den reinen classischen Formen zurück; theils zwar noch, wie besonders von Seiten der Franzosen, in der römischen Auffassung dieser Formen; theils, wie bei einzelnen englischen Bauten, in unmittelbarer Nachahmung griechischer Vorbilder; theils in einer Weise, dass man aus dem griechischen Geiste heraus Neues zu schaffen sich bestrebte. In dem letzteren Betracht leistete besonders Deutschland Ausgezeichnetes, und vornehmlich C. Schinkel (1781—1841) ist es, dessen Bauwerke (namentlich das Schauspielhaus, das Museum, die Neue Wache zu Berlin, die Entwürfe zur Orianda u. a.) zuerst wieder das reine Bewusstsein der classischen Formenbildung, wie keine andere Denkmäler des gesammten modernen Zeitalters, erkennen lassen.[2] An Schinkel schliessen sich, überwiegend in seiner Richtung, Persius, Strack, Soller, Stüler, im Privatbau Hitzig und Knoblauch und der Braunschweiger Ottmer an.[3] Mit geringerer Selbständigkeit, mehr als classischer Eklektiker hat Leo v. Klenze an seinen Hauptbauten, der Walhalla zu Regensburg, der Glyptothek, der Ruhmeshalle, dem Siegesthor und den Propyläen zu München den antiken Formen sich zugewandt, in anderen Werken wie der Pinakothek und dem königl. Residenzschlosse daselbst die Muster der

[1] Denkmäler d. Kunst, T. 103. — [2] Ebenda, Taf. 102 u. 107. — [3] Ebenda, Taf. 107 u. 108.

besten Renaissancezeit nachgeahmt.[1] Freier, geistreicher, mannigfaltiger hat Semper am Theater und dem Museum in Dresden den Styl der Renaissance im Sinne unsrer heutigen Erkenntniss der antiken Kunst wieder aufgenommen und lebenskräftig fortentwickelt.[2] In ähnlichen Tendenzen bewegt sich die Stuttgarter Architektur, wo der klassisch gebildete v. Zanth thätig war, der in Leins und Egle eine freie Nachfolge gefunden hat. In Darmstadt und Mainz hat der hochverdiente G. Moller eine Anzahl tüchtiger Bauten in einem schlichten streng klassischen Style erbaut;[3] in Hannover ist Laves ein etwas befangener Klassiker. In Frankreich hat die Schule des bedeutenden Percier sich durch den Anschluss an die klassische Architektur und die edelsten Muster der Renaissance hervorgethan. Diese Richtung wird besonders durch Hittorff, Duban, Fontaine, Normand u. A. vertreten.[4]

In der Sculptur tritt die entschieden classische Behandlungsweise zuerst bei dem Italiener A. Canova (1757—1822) hervor; doch steht er noch auf der Grenzscheide zwischen dem Manierismus des 18. Jahrhunderts und dem Streben nach einer edleren Gestaltung. Andere, wie insbesondere die französischen Bildhauer dieser Richtung (z. B. Chaudet, (1763—1812) brachten es, zum Theil nicht ohne bedeutenden Einfluss von Seiten Canova's, nur zu einer äusserlichen Aufnahme der antiken Darstellungsmotive.[5] Ein zartes Gefühl für Naturwahrheit, besonders an weiblichen Formen und im Portrait, entfaltete Dannecker in Stuttgart (geb. 1758). In verwandter Richtung sind die schwedischen Bildhauer Sergel (1740—1814), Byström und Fogelberg hervorzuheben. Auch der Berliner Friedrich Tieck ist als Vertreter der klassischen Auffassung bemerkenswerth. Hoch über allen Zeitgenossen steht aber der Däne B. Thorwaldsen (1770—1844), der den Adel und die Keuschheit der griechischen Meisterwerke in sich aufzunehmen und mit ebenso reichem Geiste, wie mit tiefem und innigem Gefühle zu durchaus neuen und eigenthümlichen Schöpfungen zu beleben vermochte.

In der Malerei fand der antikisirende Styl zunächst seinen glänzendsten Vertreter bei dem Franzosen J. L. David (1748—1825),[6] dem eine überaus grosse Menge von Schülern und Nachfolgern, namentlich Gérard, Gros, Girodet, Guérin u. a., sich anschloss; aber seine und seiner Nachfolger Werke sind von einer manierirten, äusserlich theatralischen Auffassung nicht frei. Ein innigeres Verständniss der Antike bekundete der anmuthig weiche P. P. Prud'hon (1758—1823) und der dem Ende dieser Periode angehörige, jung verstorbene, hochbegabte Th. Géricault. Mehrere der bedeutendsten unter David's Schülern wendeten sich einer anderen, später zu betrachtenden Auffassung zu. Minder auffällig, aber edler und mit reinerem Gefühle durchgebildet, sind die Arbeiten einiger deutschen Künstler, vornehmlich die von A. J. Carstens (1754—1798), dem sich E. Wächter, G. Schick u. A. anreihen.[7] Auch gehören hieher, als poetisch bedeutsame Werke, Schinkel's Entwürfe im Fache der historischen Malerei.

[1] Denkmäler der Kunst, T. 109. — [2] Ebenda, T. 110. — [3] Ebenda, T. 110. — [4] Ebenda, T. 112. — [5] Für diese und die folgenden Bildhauer vgl. Denkm. der Kunst, Taf. 103. — [6] Ebenda, T. 104. — [7] Ebenda, Taf. 105.

Eine dritte Stufe entwickelte sich als Opposition gegen die einseitige und in dieser Einseitigkeit frostige Auffassungsweise, zu der jene antikisirende Richtung allerdings häufig genug Veranlassung gab. Im Gegensatz gegen ein formales Streben solcher Art wandte man sich der Blüthenperiode des romantischen Zeitalters zu; man strebte, sich in das tiefere Gemüthsleben jener Zeit zu versenken und von solchem Grunde aus zu einer mehr innerlich bedeutsamen künstlerischen Gestalt zu gelangen. Es fehlte hier ebenfalls nicht an mancherlei einseitigen Leistungen; zugleich blieb diese Richtung auf einen engeren Kreis (zumeist nur auf deutsche Künstler) beschränkt, auch ging sie schneller, im Verlauf des zweiten und dritten Jahrzehnts des gegenwärtigen Jahrhunderts, vorüber, doch musste nothwendig ein solches Bestreben die wirksamsten Folgen zurücklassen. — In der Architektur ist hier vornehmlich die Wiederaufnahme des gothischen Baustyles anzuführen. Vielfach verbreitet zeigt sich dieselbe zunächst in England, wo überhaupt zwischen dem Mittelalter und der neueren Zeit keine so scharfe Grenze gezogen war, wie in andern Ländern; bei den Gebäuden für weltliche Zwecke (die an sich freilich ohnehin eine nur bedingte Anwendung des gothischen Styles gestatten) ist derselbe hier häufig mit Glück zur Ausführung gekommen.[1] In Frankreich sind Lassus und Viollet-le-Duc begabte Vertreter dieser Richtung, die dort jedoch nicht ohne die Beimischung einer mehr polemischen, auf das künstlerische Gebiet übertragenen Tendenz auftritt. In Deutschland sind verschiedene, nicht unbedeutende Monumente gothischen Styles ausgeführt worden, in denen aber auf der einen Seite mehr nur eine Aufnahme der Aeusserlichkeiten dieses Styles, auf der andern eine Umbildung desselben nach einer mehr classischen Formenweise (die seinem Grundprincip widerspricht) ersichtlich wird.[2] Einzelne deutsche Baumeister haben neuerlich statt dessen den romanischen Baustyl in Anwendung gebracht. Am geistvollsten und erfolgreichsten ist dies von Eisenlohr in zahlreichen öffentlichen Bauten des Grossherzogthums Baden, besonders den Hochbauten der Eisenbahn geschehen. Nüchterner, und durch ein Streben nach neuen, abweichenden Formen oft in's Unschöne verfallend zeigt sich Hübsch, der in Karlsruhe und an anderen Orten eine umfangreiche Bauthätigkeit entwickelt hat.[3] Am meisten Einfluss hat nach dieser Seite Fr. von Gärtner mit seinen zahlreichen Bauten in München geübt, in welchen freilich neben einer tüchtigen Gesammtwirkung ein empfindlicher Mangel an feinerem und selbst edlerem Sinn für Ausbildung des Einzelnen auffällt.[4] Die Richtung der Gärtner'schen Schule hat sich neuerdings, mit manchen erheblichen Aenderungen, die zum Theil sich als günstige Momente lebensfähiger Fortbildung erweisen, besonders in Wien[5] und Hannover verbreitet. — Was in der Sculptur in solcher Richtung geleistet worden, hat im Ganzen eine minder hervorstechende Bedeutung erlangt. Ungleich mehr die Arbeiten im Fache der Malerei, und vornehmlich diejenigen, welche auch hier die Auffassungsweise der gothischen Periode,

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 112. — [2] Ebenda, T. 102. 107. 109. 111. — [3] Ebenda, Taf. 110. — [4] Ebenda, T. 109. — [5] Ebenda, T. 111.

durchgebildet nach den Bedürfnissen einer mehr entwickelten Kunst, erkennen lassen. Als der bedeutendste Meister, der an solcher Richtung mit Entschiedenheit festgehalten, ist Overbeck zu nennen.[1] Neben ihm sind als Vertreter derselben Auffassung in Deutschland Philipp Veit, Joseph Führich, Steinle, Heinrich Hess erwähnenswerth,[2] in Frankreich der edle Hippolyt Flandrin, der frühverstorbene V. Orsel und Périn. Unter denen, welche die religiöse Malerei mit einer vollkommenen naturwahren Durchbildung der Formen zu verbinden suchen, gehört E. Deger,[3] der Meister der Apollinariskirche bei Remagen zu den bedeutendsten. Auch Schraudolph (Malereien im Dom zu Speyer) ist hier hervorzuheben, sodann Jul. Schnorr von Carolsfeld wegen seiner umfassenden und an Schönheit reichen Compositionen zur Bibel.

Endlich ist diesen verschiedenen Entwickelungsstufen derjenige Zustand der Kunst gefolgt, der vorzugsweise dem heutigen Tage nah steht, dessen Eigenthümlichkeit zu beurtheilen für uns aber auch die grössten Schwierigkeiten hat. Bei einzelnen Meistern erkennen wir es, wie ihre Richtung aus einer oder der andern der vorangegangenen Stufen sich herausgebildet hat; andre stehen uns scheinbar in völliger Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber. Im Allgemeinen können wir sagen, dass ein Anlehnen an die Entwickelungsmomente früherer Epochen nicht mehr als gültig anerkannt werde, dass die Kunst wiederum frei und mündig zu sein sich bestrebe. — In bedeutender Einschränkung gilt dies zunächst zwar von der Architektur; hier sehen wir nur erst sehr vereinzelte Andeutungen, welche eine bedeutsamere Zukunft verheissen. Doch scheint es, dass jene Aufnahme des romanischen Baustyles (vorausgesetzt, dass sie keine Nachahmung sei) zu weiteren und eigenthümlichen, dem heutigen Zustande der Cultur nicht unangemessenen Resultaten führen könne. Dann finde ich — soweit meine Kunde von den heutigen Leistungen reicht — vornehmlich in einigen, nicht zur Ausführung gekommenen Kirchenplänen, die von Schinkel entworfen sind,[4] eine Ausbildung des Bogen- und Gewölbebaues, die als durchaus eigenthümlich und der heutigen Gefühlsweise vorzüglich zusagend anerkannt werden muss. Dasselbe gilt von dem so geistreichen wie anmuthvollen architektonischen System, welches er an der Façade der Bauschule zu Berlin[5] zur Anwendung gebracht hat. Ueberhaupt ist hier darauf hinzuweisen, dass eine naturgemässe Umgestaltung der Baukunst durch die gesundere constructive Richtung angebahnt wird, welche sich aller Orten regt und in der Verzichtleistung auf das Flickwesen der Putz- und Mörtelarchitektur, in der Wiederbelebung und charakterischen Ausbildung unseres heimischen Backsteinmateriales (zuerst und hauptsächlich durch Schinkel), endlich in der künstlerischen Ausprägung der neuen structiven Elemente, namentlich des in umfassender Weise zur Anwendung kommenden Eisens (vorzüglich und mit grossem Erfolg bei den Franzosen) sich bewährt.

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 106 u. 119. — [2] Ebenda, T. 119. — [3] Ebenda, T. 122. — [4] Im fünfzehnten und sechszehnten Heft der Schinkel'schen Entwürfe. — Vgl. im Uebrigen Kugler's Schrift: K. F. Schinkel; eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. — [5] Denkmäler d. Kunst, T. 108. Fig. 1—3.

In der Sculptur hat sich, neben jener sinnvollen classischen Richtung, welche Thorwaldsen in hehrer Grösse vertritt und in welcher eine Reihe von begabten Künstlern sich noch immer mit Vorliebe oder selbst ausschliesslich bewegt, wie der Italiener Tenerani, der Engländer Gibson, der Deutsche Steinhäuser, der Holländer Kessels, der Nordamerikaner Crawford u. a., vornehmlich eine zweite geltend gemacht, die am besten als die historische zu bezeichnen sein dürfte, die, besonders in den Denkmälern gefeierter Männer, das individuelle Leben so naturgemäss frei wie in edler, gemessener Stylistik darstellt. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Chr. Rauch, der Hauptmeister der neueren Berliner Schule (1777—1857), der zwar bei den idealen Bildungen seiner Victorien, seines betenden Moses u. a. in lauterster Weise auch auf die classische Behandlung einzugehen weiss, hauptsächlich aber in seinen Feldherrnstatuen, im Friedrichsdenkmal und dem Thaerstandbilde, diese neuere Richtung siegreich durchgeführt hat.[1] Ihm schliessen sich vor allen der geistvolle, feinsinnige Ernst Rietschel an (1804—1861),[2] der in seiner Lessingstatue für Braunschweig, seinem Schiller-Göthe-Denkmal für Weimar, seinem Carl Maria von Weber für Dresden und seinem Luthermonument für Worms, vorzüglich in der Gestalt des grossen Reformators, die ihm noch selbst zu vollenden beschieden war, unübertrefflich edle Muster lebensvoller, durchaus charakteristischer und doch stylistisch abgerundeter, von historischem Geist erfüllter Portraitbilder hingestellt hat. Mit nicht minderem Geschick hat er ideale Schöpfungen in classisch reiner Form geschaffen, wie seine zahlreichen Werke für das Theater und das Museum in Dresden, das Opernhaus zu Berlin beweisen, und endlich gelang es ihm in seiner Pietà für Sanssouci bei Potsdam den Adel hoher Formvollendung mit der Innigkeit christlicher Empfindung zu vermählen. Unter den übrigen Schülern und Nachfolgern Rauch's[3] steht in erster Linie Fr. Drake, ein rüstiger, vielseitig begabter Meister (Denkmäler Friedr. Wilhelm des III. im Thiergarten bei Berlin, des Fürsten Putbus für Rügen, des Kurfürsten Friedrichs des Weisen für Jena, Marmorgruppe auf der Schlossbrücke in Berlin u. a.), ferner Schievelbein, Bläser, Albert Wolf, A. Fischer, Afinger und als Thierbildner W. Wolff und A. Kiss (Amazonengruppe vor dem Berliner Museum und verschiedene Reiterstandbilder, letztere freilich bei aller naturalistischen Feinheit ohne monumentale Haltung). Dieser Richtung gegenüber hat sich in München durch den phantasiereichen L. v. Schwanthaler (1802—1848)[4] eine mehr romantisch-idealistische Auffassung geltend gemacht, welche in der kolossalen Bavaria zu München, wie in den Reliefs für die Glyptothek und den königlichen Residenzpalast daselbst und die Walhalla bei Regensburg mit voller schöpferischer Kraft, wenn auch zumeist mit einem Mangel an feinerer, lebensvoller Durchbildung hervortritt. Dieser Richtung schliesst sich in Dresden der feurige, energische Ernst Hähnel, in Berlin der ebenfalls reich begabte H. Heidel, in München selbst Widnmann und Brugger und in Wien Fern-

---

[1] Denkmäler der Kunst, T. 113, Fig. 5—8. — [2] Ebenda, T. 114, Fig. 3 u. 4 und Taf. 117, Fig. 1. — [3] Ebenda, Taf. 119 u. 114. — [4] Ebenda, Taf. 115.

korn an. — In Frankreich[1] hat die classische Richtung in Bosio ihren Hauptvertreter gefunden, dem sich eine Anzahl talentvoller Schüler wie Duret u. a. anschliesst. Dieselbe Richtung vertrat Rude mit edlem Naturgefühl und hoher Begabung, während der Genfer James Pradier sie nach der Seite einer fast raffinirt eleganten Behandlung zur Geltung brachte und Clésinger damit leidenschaftlichere Affekte zu verbinden suchte. Der Darstellung individuellen Lebens in ganzer charakteristischer Schärfe hat sich vornehmlich der energische David von Angers ergeben und in monumentalen Werken (Giebelfeld des Pantheon) zwar oft sich in's übertrieben Naturalistische verirrt, in zahlreichen Portraitgestalten dagegen eine Fülle von Geist und Leben entwickelt. Dieselbe Bedeutung hat für die Thierwelt der ausgezeichnete Barye, an Naturwahrheit, Feinheit und Sicherheit der Darstellung einer der ersten Meister der Gattung.

Das mannigfaltigste Leben erblicken wir im Fache der Malerei.[2] Wie die Historienmalerei, und diese zum Theil in den umfassendsten Werken, so erfreuen sich die verschiedenen Gattungen der Kabinetmalerei, verschiedenartiger noch abgestuft als bei den niederländischen Kabinetmalern des 17. Jahrhunderts, der thätigsten und erfolgreichsten Theilnahme. Zugleich gehen die einzelnen Richtungen in der Auffassung und Darstellung, ja in den Grundprincipien des gesammten künstlerischen Schaffens so weit auseinander, dass alle erdenklichen, zwischen den äussersten Gegensätzen liegenden Abstufungen ihre Vertretung finden. Von den streng religiösen Meistern, die im Anschluss an die mittelalterliche Auffassung das Heil der Kunst erblicken, war oben schon die Rede. Ihnen zunächst steht eine Gruppe ernster und tiefer Künstler, die sich durch das Streben nach grossartiger stilistischer Auffassung auszeichnet. Sie geht auf gedankenreiche, tiefsinnige Compositionen, auf edlen Zug der Linien und feierlichen Rhythmus der Gruppirung aus, womit sie eine entschieden plastische Formbezeichnung im Sinne der Antike und der römischen Schule des 16. Jahrhunderts verbindet. Dabei ist freilich nicht zu verkennen, dass selbst die bedeutendsten dieser Meister nicht entfernt so gut mit den Farben umzugehen wissen wie Rafael, selbst wie Michelangelo. Der bedeutendste unter diesen ist Peter von Cornelius,[3] nicht der erste Maler, wohl aber der erste Künstler unsrer Zeit. Durch König Ludwig von Bayern nach München berufen, schuf er daselbst seit 1825 jene ausgedehnten Freskencyklen der Glyptothek, der Pinakothek und der Ludwigskirche, in denen er eine eben so freie und grossartige Auffassung des antiken wie des christlichen Idealkreises bekundete. Daran schliessen sich in noch kühnerer Gewalt die Entwürfe für die Wandgemälde der von König Friedrich Wilh. IV. beabsichtigten Königsgräber zu Berlin. Dem grossen Meister am nächsten verwandt in der Tiefe und Kraft gleichartigen Strebens ist der früh verstorbene A. Rethel[4] (Fresken im Rathhause zu Aachen, Compositionen zum Hannibalzuge u. A.). In München war neben Cornelius (und dem schon früher unter den kirch-

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 118. — [2] Ebenda, T. 119—136. — [3] Ebenda, Taf. 106, Fig. 2 und Taf. 119, Fig. 2. — [4] Ebenda, Taf. 122, Fig. 4.

lichen Malern aufgeführten H. Hess) besonders J. Schnorr v. Carolsfeld[1] thätig, der in seinen ausgedehnten Waldgemälden im königlichen Residenzschlosse die Geschichte der Nibelungen, Karls des Grossen; und Friedrichs Barbarossa's schwungvoll schilderte. Zu dieser Münchener Gruppe, bei denen übrigens das Streben nach Grösse und Leidenschaft manchmal in's Aeusserliche und Leere umschlägt, gehört auch der Württemberger v. Gegenbaur,[2] der im königlichen Schlosse zu Stuttgart eine Reihe von Fresken aus der württembergischen Geschichte ausgeführt und dabei einen Glanz und eine Kraft des Kolorits entfaltet hat, wie sie kein andrer deutscher Freskomaler zu erreichen vermochte. Von Cornelius Schülern hat nur W. v. Kaulbach[3] eine selbständige Bedeutung erlangt durch seine phantasievollen und eleganten Compositionen im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin und mehr noch durch seine satirischen Illustrationen zu Goethe's Reineke Fuchs. Einer streng plastischen, antikisirenden Richtung huldigt Bonaventura Genelli,[4] früher in München, jetzt in Weimar, während Moritz von Schwind[5] mit ähnlichem Streben nach classischem Formenadel einen romantischen Inhalt verbindet, minder glücklich in grossen monumentalen Werken (Kunsthalle zu Carlsruhe und zum Theil Wandgemälde auf der Wartburg) als in kleineren Darstellungen deutscher Sagen und Legenden (die köstliche Aquarellzeichnung vom Märchen der sieben Raben und die Darstellungen aus dem Leben der h. Elisabeth auf der Wartburg). — In Frankreich[6] steht Ingres als der einzige bedeutendere Vertreter solcher strengen klassicistischen Richtung da, die dort aber mehr auf äussere Repräsentation (Apotheose Homer's u. a.) als auf gedankenvolle Innerlichkeit ausgeht.

Allgemeiner fand auch bei den Franzosen ein Umschwung zur Romantik Statt, der dort zugleich mit energischer Aufnahme coloristischer Studien sich verband. Als einer der bedeutendsten Künstler tritt hier Leopold Robert hervor, dessen Genrebilder südlichen Volkslebens sich bis zur Erhabenheit historischer Auffassung steigern. Neben ihm sind Steuben, Schnetz und besonders der edle, ausdrucksvolle, wenn gleich etwas stark zum Elegischen und Sentimentalen neigende Ary Scheffer zu nennen. Gewaltsamer, geradezu rückhaltlos und selbst ausschweifend bricht sich die Reaction gegen die klassische Richtung in Eugène Delacroix Bahn, der mit seinen leidenschaftlichen kühn bewegten Gemälden der coloristischen Schule und zugleich dem entschiedenen Realismus zum Siege verhalf. Seitdem ist die französische Malerei fast ausschliesslich der Fortbildung dieser Seite des Schaffens hingegeben, die ihr zu ihren glänzendsten Erfolgen, freilich nicht ohne scharfe Einseitigkeit und mancherlei auffallende Irrthümer, verholfen hat. Zugleich ist der Sinn der Künstler mehr als zuvor auf möglichst prägnante Schilderung der Geschichte, auf fesselnde Darstellung der ruhmvollen Begebenheiten des französischen Volkes gewendet. Die nachhaltigste Nahrung erfuhr dies Streben unter Louis Philipp durch die Gründung der historischen Galerie

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 106, Fig. 4; Taf. 119, Fig. 4. — [2] Ebenda, Taf. 128, Fig. 3. — [3] Ebenda, T. 125, Fig. 1 u. 2. [4] Ebenda, T. 123, Fig. 3. — [5] Ebenda, T. 125, Fig. 4 u. 5. — [6] Ebenda, T. 129 u. 130.

von Versailles, in welcher Tausende von Bildern — freilich des verschiedensten Werthes — die Grossthaten der „grossen Nation“ schildern. Ist damit unleugbar etwas Bedeutendes gewonnen, und die Kunst mit dem wirklichen Leben und der Geschichte des Volkes innig verbunden, so lässt sich andrerseits nicht leugnen, dass die Aufgabe im Sinne einer Verherrlichung der „gloire“ gar zu äusserlich gefasst ist und fast ausschliesslich glänzende Ceremonien oder Schlachten zur Darstellung gekommen sind. So bewundernswürdig nun Leistungen wie die von Horace Vernet in den berühmten Riesenbildern der afrikanischen Kämpfe sind, so wird ein tieferer Antheil an diesen Werken bald abgestumpft und auf die Dauer gehen Geist und Gemüth dabei doch leer aus. Tüchtige Geschichtsmaler sind ausserdem Couder, A. Decamps, der auch in orientalischen Volksschilderungen Meister ist, der edle Paul Delaroche, der in seinen historischen Bildern auf feine psychologische Schilderung ausgeht; ferner der drastische Maler mittelalterlicher Schreckensscenen Robert Fleury, der affektvolle Leon Cogniet, neuerdings der glänzende Schüler Delaroche's, Th. Couture u. A. Als glänzender Bildnissmaler vornehmer Kreise ist der aus Deutschland stammende Fr. Winterhalter hervorzuheben. — In Belgien[1] hatte der nationale Aufschwung, der die Befreiung des Landes und die Begründung eines selbständigen Staatslebens herbeiführte, die Wiederbelebung der Kunst in unmittelbarem Gefolge. Wappers Heldenthat des Bürgermeisters van der Werff, Gallait's Abdankung Karls V., de Biefve's Compromiss des niederländischen Adels, und N. de Keyser's Schlachtenbilder sind bedeutende Ergebnisse dieser lebensfrischen, auf energischem Realismus beruhenden Richtung. Doch ist die Mehrzahl dieser Meister später in einseitige Farbenvirtuosität und leere Bravour versunken, und nur Gallait hat durch neuere Werke wie seine Schützengilde bei den Leichen Egmont's und Horn's u. a. sich auf der Höhe erhalten. — In Deutschland hat zuerst die Schule von Düsseldorf[2] unter Wilhelm Schadow's Leitung sich einem freieren, aber auf gemüthlicher Auffassung beruhenden Naturalismus zugeneigt. Doch war derselbe in der ersten Epoche der Schule seinem Inhalte nach romantisch und sentimental befangen, seiner Form und Technik nach überwiegend auf naturgemässe Durchbildung des Colorits gerichtet. Die Werke von Bendemann (Jeremias, trauernde Juden u. a.), Sohn (die beiden Leonoren, Romeo und Julie, Tasso u. a.), Hildebrandt (Söhne Eduards) erregten ihrer Zeit allgemeine Begeisterung und trugen hauptsächlich dazu bei, der deutschen Malerei eine höhere Theilnahme im gebildeten Theile des Volkes zu verschaffen. In gleicher Richtung waren Jul. Hübner, H. Stilke, Steinbrück und vornehmlich K. F. Lessing thätig, von denen der letztere jedoch bald den Uebergang zu einer geschichtlichen Auffassung bedeutender Momente des nationalen Lebens (Huss- und Lutherbilder) fand. — In verwandten Richtungen bewegten sich anfänglich auch die Berliner Maler,[3] obwohl kein innerer Zusammenhang, keine strengere Gemeinsamkeit des Strebens sie verband. Wach's religiöse Bilder, Kolbe's romantisch-novellistische Scenen, C. Begas' vielseitige

[1] Denkmäler der Kunst, T. 131. — [2] Ebenda, T. 131. — [3] Ebenda, T. 131.

Thätigkeit, des frühverstorbenen C. Schorn bedeutsame geschichtliche Compositionen, A. v. Klöber's mythologische Bilder, Krüger's treffliche Pferdestücke und grosse Ceremonienbilder (Huldigungsfest, Paraden u. s. w.), und vorzüglich die edlen, lebenswahren, meisterlich gemalten Porträits von E. Magnus geben eine Vorstellung von der Mannigfaltigkeit des dortigen Schaffens. — Seit der Bekanntschaft mit den belgischen und französischen Meisterwerken hat sich das Streben nach entschieden realistischer Auffassung und nach naturwahrer Farbenbehandlung aller deutschen Schulen bemächtigt. Martersteig in Weimar (Uebergabe der Augsburgischen Confession), Julius Schrader in Berlin[1] (Uebergabe von Calais und eine Anzahl späterer Werke), Eybel ebendaselbst (Schlacht bei Fehrbellin), Adolph Menzel[2] mit vielen geist- und charaktervollen Schilderungen der Zeit Friedrichs des Grossen, darunter besonders die unübertroffenen, lebensprühenden Illustrationen zu Kugler's Geschichte des grossen Königs, Karl Rahl in Wien[3] (Christen in den Katakomben, neuerdings Compositionen für das Arsenal in Wien, leider unausgeführt geblieben), Leutze in Düsseldorf (Uebergang Washington's über den Delaware), Bleibtreu mit seinen Schlachtenbildern u. a. haben sich mit Erfolg dieser Richtung hingegeben. Dass eine tüchtige Maltechnik den Deutschen am meisten abgeht und mit Recht nachdrücklich anzustreben ist, wird nur einseitige Befangenheit leugnen können; dass aber eine gewisse Geistesflachheit sich gern hinter effektvolle Farben und glänzende Technik flüchtet, ist nicht minder wahr und wird neuerdings schlagend durch den Münchener C. Piloty bestätigt. Ebenso hängt gewiss eine durchgreifende, wahrhaft volksthümliche Wirkung und somit die Zukunft unsrer Malerei von der Fähigkeit ab, in lebenvoller Weise das Wesen und die Geschichte des Volkes zu schildern, wie schon Dürer und die anderen grossen deutschen Meister richtig erkannten; aber der moderne Realismus streift gar zu leicht in's völlig Styllose und Platte hinüber und lässt nicht selten jede höhere Anordnung und Abrundung des Kunstwerkes vermissen.

Einen weiteren Schritt in's wirkliche Leben that sodann die Genremalerei, indem sie in umfassendster und vielseitigster Weise die Zustände des eigenen Volkes sowie fremder Nationalitäten oder vergangener Jahrhunderte mit aller Treue und bald mit tief poetischem Sinn, bald mit humoristischer Absicht vorführte. Für solche Darstellungen ist genaues Eingehen auf alle Einzelheiten, lebensfrische Färbung, überhaupt ein gesunder Realismus die unerlässliche Bedingung des Erfolges. Von L. Robert's grossartigen Darstellungen des südlichen Volkslebens war schon die Rede; in verwandter Weise strebt Sir Charles Eastlake in London[4] das italienische Volk zu schildern; Riedel in Rom[5] braucht südliche Aktfiguren, um an ihnen die raffinirten Wunder seiner glänzenden Lichteffekte zur Geltung zu bringen; A. Decamps (vgl. oben)[6] wendet sich sammt manchen anderen Franzosen dem Orient und den afrikanischen Stämmen zu; Biard ist in Lappland und Grönland nicht minder wie in

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 124 Fig. 4. — [2] Ebenda, Taf. 124 Fig. 3. — [3] Ebenda, Taf. 127 Fig. 3. — [4] Ebenda, T. 132 Fig. 1. — [5] Ebenda, T. 128 A. Fig. 4. — [6] Dieser und die folgenden ebenda, Taf. 130.

humoristischen Scenen des Pariser Kleinbürgerthums heimisch; Meissonier's miniaturhaft zierliche Darstellungen athmen ein friedlich idyllisches Behagen; C. Rocqueplan ist vielseitig, geistreich und lebendig. In Deutschland sind namentlich die Düsseldorfer [1] durch mannigfache genrehafte Schilderungen ausgezeichnet. So Jordan mit seinen Matrosenbildern, der Norweger Tidemand [2] mit den ergreifenden Scenen seines heimatlichen Volkslebens; Carl Hübner, Henry Ritter, Jacob Becker, der humoristische A. Schrödter und der launige Schilderer rheinischen Spiessbürgerthums P. Hasenclever, neuerdings sodann die hochbegabten Sitten- und Seelenmaler Knans und Vautier. — In Berlin [3] ist Ed. Meyerheim unermüdlich in liebevoller Auffassung und meisterhafter Darstellung des Landvolkes im Harz und Thüringer Walde; H. Kretzschmer weiss sowohl orientalische als heimische Scenen des täglichen Lebens scherzhaft und gemüthlich anziehend vorzutragen, während Th. Hosemann derbe Schilderungen der niederen Stände und des Proletariats zu geben liebt und Carl Becker seinen Darstellungen des prunkvollen Lebens vergangener stattlicherer Zeiten den Schmelz eines blühenden Colorits verleiht. In Dresden lebt Ludwig Richter als einer der Trefflichsten, dessen innige, gemüthvolle Zeichnungen aus dem Leben des deutschen Hauses, der Kinder wie der Alten alle Welt erfreuen. In München [4] sind Peter Hess, A. Adam und Dietrich Monten namentlich als Schlachtenmaler zu nennen, Kirner und Bürkel schildern das kräftige Dasein der bairischen Gebirgsbevölkerung, L. v. Hagn ist ein Meister in eleganten Darstellungen der Rococozeit. Auch Wien [5] stellt mit dem wackeren Peter Krafft, dem gemüthvollen J. Danhauser und dem malerisch vollendeten, naiven und anziehenden Volksschilderer F. Waldmüller sein Contingent in diese Reihe. Endlich sind noch in Belgien Leys, in England der unübertreffliche David Wilkie aus manchen anderen tüchtigen Genremeistern hervorzuheben.

Auch die Landschaftsmalerei [6] hat einen neuen Aufschwung genommen. Joseph Anton Koch (1768—1839) gab ihr den hohen idealen Schwung der grossen italienischen Meister zurück und verband damit in nordischer Weise ein liebevolles Eingehen auf die charakteristische Ausprägung des Einzelnen. C. Rottmann (1798—1850) wusste in seinen italienischen Landschaften in den Arkaden des Hofgartens und in den griechischen in der neuen Pinakothek zu München ideale Naturbilder voll Schönheit, duftigem Schmelz und ernster Erhabenheit zu entwerfen. Unter den Jetztlebenden steht an Hoheit des Sinnes, Gewalt der Darstellung und Reichthum der Phantasie Friedrich Preller in Weimar (Odyssee-Compositionen) obenan. Ihm verwandt ist Joh. Wilh. Schirmer, ehemals in Düsseldorf, jetzt in Carlsruhe thätig. Der Berliner Wilhelm Schirmer giebt besonders die Poesie des Lichtes, den Zauber des Sonnenglanzes, das Duftige der Abend- und Morgendämmerung mit feiner Empfindung wieder. Unter den Düsseldorfern ragen C. Fr. Lessing, der

[1] Denkmäler der Kunst, Taf. 123. — [2] Ebenda, Taf. 128 A. Fig. 6. — [3] Ebenda, T. 124. — [4] Ebenda, T. 126. — [5] Ebenda, Taf. 127 A. — [6] Ebenda, Taf. 133—136.

Historienmaler, der derb realistische Andreas Achenbach, und sein tief poetischer Bruder Oswald Achenbach, der sinnige A. Weber und die energischen Norweger Gude und Leu an Begabung hervor. In München zählen Christian Morgenstern, Heinrich Heinlein, A. Zimmermann, Schleich zu den tüchtigsten Meistern der Gattung; in Berlin waren der frühverstorbene Blechen und Bönisch Vertreter einer feinen liebevollen Darstellung des Naturlebens; neuerdings gehören der sinnige Riefstahl, der in Alpenlandschaften vorzügliche E. Pape, der glänzend keeke Virtuose Ch. Hoguet und der begabte, aber in raffinirtem Haschen nach blendenden Lichteffekten sich nur zu sehr gefallende Ed. Hildebrandt zu den namhaftesten Künstlern des Faches. — Bei den Franzosen bildete Watelet den Uebergang zu einer feineren Beobachtung und wahreren Darstellung der Natur; den ernsten, hohen, idealen Styl der Landschaft vertritt fast ausschliesslich Jean Paul Flandrin. Als glänzende Seemaler sind Gudin, Lepoittevin und Jsabey zu nennen. Fast alle übrigen Landschafter haben sich, Theodor Rousseau an der Spitze, einem rückhaltlosen Naturalismus überlassen, der überwiegend darauf ausgeht, die Lichtwirkungen, das allgemeine Moment der „Stimmung" in grossen Zügen und mit glänzender Farbenbehandlung zu schildern. Paul Huet, Français, C. Flers, L. Cabat, Jules André, Dupré und viele Andere sind in dieser Richtung thätig und wissen mit grossem Effekt oft eine poetische Empfindung zu verbinden. Allein dieser Weg ist ein abschüssiger; er hat zur Vernachlässigung der Linien, des plastischen Elements, ja zur vollen Trivialität und Hässlichkeit geführt; und selbst in Deutschland, zuvörderst bei einigen Berliner Malern, ist man blindlings diesen Vorbildern gefolgt und gefällt sich in styllosen Farbenpotpourri's, die mitunter bis zu völliger Geist- und Formlosigkeit herabsinken. — Eine verwandte Richtung auf blendende Lichteffekte hat der begabte englische Landschafter Turner verfolgt. In den Niederlanden geht J. B. Koekkoek auf treue Darstellung der heimischen Natur aus; in der Schweiz ist der Genfer Calame durch seine grossartigen, meisterhaften Schilderungen der Alpenwelt hervorzuheben.

Endlich findet auch die Thiermalerei mehrfach begabte Vertreter, unter denen wir nur den genialen Engländer Landseer, die ausgezeichneten Franzosen Troyon, Rosa Bonheur und Brascassat, den Belgier Verboeckhoven, den Münchener Fr. Voltz, den Berliner Steffeck, den Züricher Koller nennen.

Durch die grossen Bauunternehmungen der Zeit ist sodann auch die Glasmalerei wieder ins Leben gerufen und, namentlich in Paris (Metz) und München, unter dem Einfluss der bisherigen Fortschritte der Zeichnung und des Malens überhaupt, zu einer hohen Vollendung gefördert worden. Auch die Kabinets-Glasmalerei hat sich daneben wieder in überraschenden Leistungen ausgebildet. Nicht minder ist die Emailmalerei zu einer erfreulichen Höhe kunstmässiger Behandlung gebracht. — Weiter in das Einzelne der heutigen Kunstleistungen einzugehen, ist hier, wie bereits bemerkt, nicht der Ort. An Büchern und Zeitschriften, in welchen die einzelnen Werke mehr oder weniger ausführlich charakterisirt werden, ist kein Mangel; ebensowenig an, zum Theil sehr meisterlichen Nachbil-

dungen, durch welche das Wesentliche ihrer Composition einer vielseitigen Anschauung anheimgegeben ist.

Dies führt uns auf die nachbildenden und vervielfältigenden Künste unsrer Zeit. Auch in ihnen sehen wir die mannigfaltigste und umfassendste Thätigkeit vor uns, in vielen einzelnen Leistungen den besten Arbeiten früherer Zeit gleich, in der Masse bei weitem ausgedehnter, als dies bisher der Fall war. Der Holzschnitt, seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts neu cultivirt, ist seitdem bei den Engländern, bei den Franzosen und in jüngster Zeit auch bei den Deutschen mit glücklichstem Erfolge weiter gebildet worden; die Gediegenheit seiner Leistungen, die Verbreitung derselben stellt ihn mit den Holzschnitten der früheren Zeit des 16. Jahrhunderts auf eine völlig gleiche, zum Theil auf eine höhere Stufe. — Die Leistungen im Fache des Kupferstiches schliessen sich dem würdig an, was in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten hierin geliefert worden ist. Italiener, Franzosen, Deutsche und Engländer ringen wetteifernd um den Vorzug. Der Stahlstich verspricht dieser Kunstgattung eine noch ungleich grössere Verbreitung, als bis dahin möglich war. — Als eine andere Kunst, die ausschliesslich dem gegenwärtigen Zeitalter angehört, ist die Lithographie zu nennen, die in ihrer mehr populären Beschaffenheit nicht geringere Ansprüche auf unsere Aufmerksamkeit, rücksichtlich ihrer Bedeutung zum Ganzen der Kunstentwickelung hat. Neben der Lithographie ist in der letzten Zeit noch eine ganze Reihe andrer Vervielfältigungsmethoden erfunden worden, die das Interesse von Künstlern und Kunstfreunden in Anspruch genommen haben und jedenfalls zur weitern Popularisirung der Kunst beizutragen geeignet sind.

Es ist augenscheinlich, dass eine so bedeutende Mannigfaltigkeit, eine so vielseitige Ausübung der vervielfältigenden Kunstgattungen einen namhaften und von den früheren Epochen verschiedenen Einfluss auf die allgemeine Entwickelung der Kunst ausüben muss. Ohne diesen näher bestimmen zu wollen, ohne auch läugnen zu wollen, dass dieser Einfluss in manchen Beziehungen unvortheilhaft wirken könne, ist jedenfalls anzunehmen, dass dadurch eine früher nie geahnte Verbreitung des Kunstsinnes und der Freude an künstlerischer Darstellung hervorgebracht werden müsse. — In solchen Beziehungen ist hier auch auf die verschiedenen Instrumente hinzudeuten, die in völlig maschinenmässiger Behandlung, zur Erzeugung selbständig bedeutender bildnerischer Darstellungen dienen, und deren Erfindung ebenfalls unsrer Zeit angehört: so die Collas'sche Reliefcopiermaschine, so die Wunder-Erfindung unsrer Zeit, die Daguerrotypie und Photographie, u. A. m. Es versteht sich von selbst, dass es bei Maschinen-Arbeiten sich nicht um geistig künstlerische Interessen handelt; eine mehrfach verschiedene Rückwirkung derselben auf den Kunstbetrieb kann jedoch ebenfalls nicht ausbleiben.

Die Kunst unsrer Zeit ist überaus reich an Mitteln und an Kräften. Wenn diese Mittel und diese Kräfte, ein jedes nach seinem Maasse, einem

gemeinsamen Ziele entgegengeführt werden; wenn sie sich dem gemeinsamen Stamme, der eigentlich monumentalen Kunst, wieder anreihen; wenn sie vor Allem den gesunden Boden aller Entwickelung, das Leben, die Anschauungen des Volkes, die grossen Interessen des Gemeinwesens als Grundlage festhalten; wenn sodann die Architektur eine selbständig lebenvolle Gestalt gewinnt, so haben wir von dem, was in unsern Tagen begonnen, das Höchste zu erwarten. Möge man die Bedeutung der Architektur, die seit vier Jahrhunderten fast vergessen ist, erkennen, und möge die Architektur selbst sich aufmachen, der Zeit wieder voranzuschreiten!

Nachträge und Berichtigungen zum zweiten Bande.

S. 170 Z. 19. Das Altarwerk des Giov. da Melano aus Ognissanti findet sich gegenwärtig, sorgfältig hergestellt, in dem, September 1861 eröffneten neuen Kabinet der Uffizj zu Florenz.

S. 173 Z. 2. Statt Lorenzo di Bicci lies Bicci di Lorenzo. Gaetano Milanesi hat im Archivio storico Juli bis Sept. 1860 durch zahlreiche Documente nachgewiesen, dass alles was Vasari von Lorenzo di Bicci erzählt, sich auf dessen Sohn Bicci di Lorenzo (1373—1452) bezieht; der Sohn dieses Bicci, Neri di Bicci, setzte mit einer grossen Zahl von Schülern und Gehülfen die Bilderfabrik seines Vaters fort.

S. 175 Z. 19 statt: unfern von S. Gimignano, lies: bei Certaldo.

S. 254 Z 8 v. u. statt: 1474 lies: 1475.

S. 258 Z. 3 lies Righetto.

S. 262 Z. 4 v. u. lies Giocondo.

S. 285 Z. 2 v. u. ist das Semicolon zu tilgen.

S. 286 Z. 3 lies Tornabuoni.

S. 312 Z. 19. Die Mehrzahl der in Ascoli dem Carlo Crivelli zugeschriebenen Bilder sind von der Hand seines Verwandten (Bruders?) Vittore Crivelli, der kleinlicher in den Charakteren und stumpfer in Farbe und Behandlung ist. Auch in der Anconitanischen Mark findet sich von beiden Künstlern eine grosse Anzahl von Bildern.

S. 314 Anmerkung ist das Bild im Pal. Corsini zu Florenz zu streichen und in der letzten Zeile Lochis zu lesen.

S. 326. Das in der Anmerkung aufgeführte Bild in S. Restituta zu Neapel trägt, nach O. Mündler's Versicherung, deutlich die Jahrzahl 1500 und ist „unbedingt vom Anfang des 16. Jahrhunderts."

S. 345 Z. 4 u. ff. Das Altarbild in Arona, bezeichnet „1511" und „Gaudentius Vincius", erklärt O. Mündler für ein unzweifelhaftes Werk des Gaudenzio Ferrari, und zwar für eins seiner liebenswürdigsten Jugendwerke. Es muss späteren Nachforschungen überlassen bleiben zu entscheiden, ob Gaudentius Vincius, welcher sonst nicht mehr vorkommt, vielleicht ein Name gewesen, den Gaud. Ferrari etwa in seiner Jugendzeit geführt?

S. 353. Nach Z. 4 sind noch einzuschalten: Giov. Antonio Sogliani, der in seinen früheren Bildern als glücklicher Nachahmer des Lorenzo di Credi erscheint, jedoch dessen Innigkeit nicht erreicht, auch in der Farbe kalt, grünlich und gläsern bleibt; und Giuliano Bugiardini, den man nicht nach der unerfreulich überladenen und kleinlich wirkungslosen Marter der heil. Katharina in

S. Maria Novella zu Florenz beurtheilen, sondern nach den zahlreich vorhandenen, aber meistentheils verkannten, zuweilen trefflichen hl. Familien schätzen lernen muss. Zu den letzteren rechnet O. Mündler auch die vielbesprochene, mit Unrecht dem Rafael beigelegte Madonna del Pozzo in der Tribuna der Uffizien.

S. 353. Bei Michelangelo ist als Lebenszeit zu setzen: 1475—1564.

S. 364 Z. 6 lies Lawrie.

S. 365. Das in Z. 9 genannte Bildniss der Fornarina im Pal. Pitti ist dasselbe, welches ebendort Z. 19 ff. ausführlicher besprochen wird.

S. 368 Anm. Z. 5 v. u. lies Zaganelli.

S. 374 Z. 2 v. u. statt „und Nazario“ lies: S. Nazaro u. S. Giov. Evangelista.

S. 375. Zu den Hauptwerken des Pordenone gehört der Freskencyklus in der Madonna di Campagna zu Piacenza.

S. 383. Zu den Werken des Hugo van der Goes gehören noch ein Doppelportrait (741) in den Uffizj und ebendort zwei dem Memling zugeschriebene Männerbildnisse (776 u. 782) und in der Pinakothek zu München ein zierliches Bildchen mit dem heil. Johannes dem Täufer, bezeichnet mit dem Namen des Künstlers und der Jahrzahl 1472.

S. 385 Z. 1. Die Taufe Christi, in der Akademie zu Brügge, ist nach Waagen's begründeter Annahme ein ausgezeichnetes Werk des auf S. 386 genannten Livin de Witte. Demselben Meister schreibt Waagen das auf S. 390 Z. 16 v. u. irrthümlich dem Mabuse beigelegte Bild in Rouen zu.

S. 385 Z. 4 u. fg. ist die Marter des h. Erasmus in S. Pierre zu Löwen durch ein Versehen unter den Werken Memling's stehen geblieben, während das Bild S. 387 richtig unter den Arbeiten des Dierick Stuerbout aufgeführt ist.

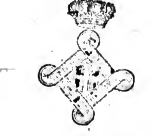
S. 403. Bisher nahm man allgemein an, Hans Holbein d. j. sei 1554 in London an der Pest gestorben. Kürzlich hat aber Mr. W. H. Black das in London aufgefundene Testament des Künstlers veröffentlicht, welches vom erzbischöflichen Gerichtshofe zu Westminster beglaubigt ist, und aus welchem hervorgeht, dass Hans Holbein schon 1543 an einer damals herrschenden Epidemie gestorben ist.

S. 407 Z. 7 statt: „ein Bildchen“ lies: „ein mit Leimfarben gemaltes Bild.“

S. 444, am Ende. Als ein Meisterwerk des Wilhelm Key bezeichnet O. Mündler das vielbesprochene, viel hin und hergeworfene Bild des h. Hieronymus in der Pinakothek zu München.

S. 469 Z. 4 u. ff. Das hier aufgeführte Bild Rembrandt's im Berliner Museum wird von Ed. Koloff in seiner gediegenen Arbeit über den grossen Meister (in Raumer's historischem Taschenbuch für 1854) mit überzeugenden Gründen als Simson erklärt, der vor dem Hause seines Schwiegervaters von diesem zurückgewiesen wird.

S. 506 Z. 32 lies: Jena statt: Jean.



VERZEICHNISSE.

I. Ortsverzeichniss.

(A. bedeutet Architektur, Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei; I. bedeutet erster Band, II. zweiter Band. Die Zahlen sind die der Seiten, auf denen die bezüglichen Localitäten genannt werden. Wenn eine Localität mehr als Einmal auf einer Seite vorkommt, so ist dies durch eine, der Seitenzahl beigefügte Parenthese näher angedeutet.)

B.

G.

K.

M.

N.

U.

Verzeichniss der Künstlernamen.

(Die arab. Zahlen sind die der Seiten; I. bedeutet erster Band, II. zweiter Band. Wenn ein Künstlername auf einer Seite unter verschiedenartigen Verhältnissen wiederkehrt, so ist dies durch eine beigefügte Parenthese angedeutet.)

A.

D.

E.

F.

G.

H.

I.

K.

L.

M.

N.

T.

U.

V.

W.

X.





